Colecţia DISCOBOLUL
Coperta: Andrei CETE
Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
ACHIM, GEORGE
Revolte şi consimţiri: poeţi români din secolul
XX / George Achim.
— Cluj-Napoca: Dacia, 2004 Index ISBN 973 – 35 – 1897 – 2
821.135.1.09 – 1" 19".
© Editura Dacia
Cluj-Napoca: 3400, Calea Dorobanţilor nr. 3 el. IV
tel. 0264/45 21 78, O.P. l, C.P. 160
e-mail: officeedituradacia.ro, www.editura Dacia.ro Bucureşti: Oficiul poştal 15, sector 6
str. General Medic Emanoil Severin nr. 14
tel. 021/315 89 84, fax: 021/315 89 85 Satu Mare: 3600, B-dul Lalelei R13 el. VI ap. 18
tel. 0261/76 91 11; fax: 0261/76 91 12
Căsuţa poştală 509; Piaţa 25 octombrie nr. 12
www.multiarea.ro Baia Mare: 4800, str. Victoriei nr. 146
tel. /fax: 0262/21 89 23 Târgu Mureş: 4300, str. Măgurii nr. 34
tel. /fax: 0265/13 22 87
Redactor: Dan DAMASCHIN Editare şi corectură: Paula MÂNDRA
Comanda nr. 5166
În atenţia difuzărilor de carte:
Timbrul literar se virează la Uniunea Scriitorilor din România, cont2511.1 – 171.1 ROL, BCR Unirea
GEORGE ACHIM
REVOLTE ŞI CONSIMŢIRI
SCRIITORI ROMÂNI DIN SECOLUL XX
EDITURA DACIA
Cluj-Napoca, 2004

Sfidările, revoltele şi consimţirile avangardei

E aproape o tautologie a vorbi despre sfidările avangardei, într-atât insolenţa şi gestul provocator sunt constitutive şi consubstanţiale oricărei mişcări din larga panoplie de „isme" a modernităţii, în fapt, despre avangardă se poate vorbi cuprinzător doar în termenii consacraţi: frondă, opoziţie, iconoclastie, detabuizare

şi altele din aceeaşi pletoră semantică.

O mişcare de avangardă placidă, conformistă sau resemnată, ar fi cu adevărat un nonsens. Cuminţenia ipotetică ar anula sensul însuşi al oricărui demers de acest tip, care se vrea, prin definiţie, precursor şi înnoitor. Scriitorul avangardist, de pretutindeni şi de totdeauna, vrea să vexeze şi să şocheze, să disconforteze şi uneori să alarmeze conştiinţele, violentând convenţiile şi simţul comun.

J? refer – scrie Eugen Ionescu1 într-un discurs, ţinut în 1959, despre teatrul de avangardă – să definesc avangarda în termeni de opoziţie şi ruptură, în timp ce majoritatea scriitorilor, a artiştilor, a gânditorilor îşi închipuie că sunt ai vremii lor, autorul rebel e conştient că e împotriva timpului său (s.n.), în realitate gânditorii, artiştii sau personalităţile de toate ordinele nu mai îmbrăţişează de la un anumit moment încolo, decât nişte forme sclerozate (…). Omul de avangardă e ca – un duşman în chiar interiorul cetăţii, pe care se îndârjeşte s-o disloce, contra căreia se răzvrăteşte, căci la fel ca un regim, o formă de expresie stabilită este şi o formă de represiune. Omul de avangardă e opozantul faţă de un sistem actual El este un critic a ceea ce este, criticul prezentului, nu apologetul lui (…). Avangarda înseamnă libertate (s.n.)".

Revolte şi consimţiri

Excelentă definiţie pentru că îl plasează pe scriitorul avangardist într-un spaţiu politic sau estetic neliber, în sensul cel mai larg, sufocat de scleroza mentală, osificarea formulelor, clişeizare şi convenţionalism, sumisiune ori inerţie, pe scurt, „încovoiere a şirei spinării în faţa tiraniei şi a pompierismelor", cum formulează, cu vehemenţa-i tranşantă, autorul Cântăreţei chele. Un spaţiu pe care, în numele libertăţii sale interioare, orgolios şi ferm proclamate, urmează să îl conteste, să îl nege şi-n finalmente să îl destructureze, pentru a-l face permeabil şi permisiv. Pentru Ionescu însă, cel din anul 1959, când avangarda era agonică şi mai degrabă fastuos memorială decât cu adevărat activă, dezopacizarea şi dezanchilozarea cadrului social, prin excelenţă restrictiv, se face, la fel ca pentru Karl R. Popper, Friedrich Hayek, Isaiah Berlin şi ceilalţi, din Şcoala de gândire de la Londra, mai natural şi mai eficient pe calea „statului liberal", produs al unei „open society", capabile să îşi secrete anticorpii sociali şi mecanismele de corecţie ori de autoreglare, decât pe calea revoluţionar anarhică, cea care i-a tentat irezistibil şi păgubos pe mai toţi avangardiştii, dovedită

istoric, târziu şi la capătul unui lung şir de drame umane şi sociale, atât de infructuoasă.

Până una-alta însă, să acceptăm că a fi avangardist înseamnă a nega vehement (de la simpla insurgenţă, la nihilismul patent) un preexistent, văzut ca sumă de spaţii ale ne-libertăţii, a „spune lumii nu", cum sintetiza cu plasticitate poetul polonez Tadeusz Borowicz sau cum o făcea, cu dezinvoltura juvenilă a negaţiei, însuşi autorul lui Nu2, în 1934, la apariţia îndrăzneţului său op, cu plusul remarcabil al adaosului de interogaţie tragică şi de deschidere metafizică.

Retorica negaţiei contura o arie foarte întinsă de atitudini şi procedee, exersate în plan estetic sau pur şi simplu profesate în plan uman, de la spirit ofensiv, manifestat prin radicalism şi vigoare polemică, până la agresiune conceptuală şi un nedezminţit apetit al negaţiei (este cunoscută statornica „antipatie" pentru convenţia artistică, sintetizată de formula celebră, „antiarta pentru antiarta".

Sfidările, revoltele şi consimţirile avangardei cu întreg florilegiul său heteronimic, „antiliteratură", „antipoezie", „antipictură", etc.) ori insurgenţa netă, sfârşind adeseori în nihilismul anarhic, cu violente proiecţii sociale, de certă esenţă bakuniniană. Asta în cazul cel mai fericit, pentru că altminteri fronda se va înveşmânta repede în dogmă, fie sub forma intransigentelor revoluţionare ale troţkismului, fie, mai ales, sub aceea a stalinismului militant, în stare să justifice necondiţionat toate ororile epurărilor şi proceselor criminale care însoţeau lupta de clasă şi construirea socialismului în Uniunea Sovietică.

Insurecţia avangardistă, în manifestările ei extreme, depăşeşte graniţele esteticului şi debuşează virulent în „negaţia totală" şi în non-conformismul absolut. Niciodată iconoclastia nu s-a manifestat, în dinamica devenirii formelor literare cu o asemenea vehemenţă. Or, „visul utopic al avangardei – scrie Adrian Marino3 – este asocierea intimă a revoltei politico-sociale şi literare. Preocuparea organică a multor spirite avangardiste constă în continuarea revoltei interioare în diferite încercări de acţiune practică, transformarea artei într-o posibilă armă politică. Avangarda se vrea în egală măsură – cu sinceritate şi candoare – şi un instrument de luptă, o metodă eficace de subversiune".

Nu se voia oare suprarealismul, militant pe plan social şi capabil de a-şi „implânta adânc rădăcinile în viaţă", pentru a simţi spiritul real

„al timpului sau? Nu proclama tranşant Breton în exordiul avântat revoluţionar al celui de Al doilea manifest al mişcării, din 1930, că „suprarealismul n-are nicio teamă de a deveni o dogmă a revoltei absolute, a nesupunerii totale, a sabotajului în toată regula, pentru că nu se mai aşteaptă la ceva decât din partea violenţei"! mai mult chiar: orice act anarhic şi destabilizator, oricât ar fi de violent, capătă legitimitate dacă el urmează neabătut canonul revoluţionar şi nonconformismul absolut, predicat în Primul manifest al suprarealismului şi zguduie din temelii un eşafodaj social, decretat ca fiind irevocabil anchilozat şi revolut. Dincolo de poza inerentă, un anume fundamentalism al preceptelor, enunţate zgomotos, în spiritul rostirii oracular fanatice a epocii, pare deconcertant: „Actul suprarealist cel mai simplu este a coborî în stradă, cu revolverele în mâini şi a trage la întâmplare, în mulţime, cât poţi de mult". E adevărat, suprarealiştii nu au coborât în stradă, cu pistoalele în mâini, cum au tacut-o din nefericire alţii, dar mulţi dintre ei au justificat, până la limitele raţionale ale argumentării şi dincolo de ele, pe cei care, în numele utopicelor idealuri ale revoluţiei permanente, au practicat cu cinism tehnica sovietică a pistolului pus în ceafa pentru ca victima să nu-şi poată zări călăul.

Revolta socială trebuia să fie permanentă şi necondiţionată („en matiere de revolte, aucun de nous ne doit avoir des ancêtres"), iar negaţia devenea unicul şi supremul criteriu de valoare, în timp ce paradigma axiologică preexistentă şi consacrată era sistematic minată prin compromitere semantică: „orice mijloc e bun de folosit pentru a ruina ideile de familie, patrie, religie".

De aceea ne apare firesc că avangarda s-a orientat, prin prisma logicii negaţiei permarfente şi a destructurării practicate cu metodă, pe poziţiile stângii socialiste, ba chiar ale leninismului bolşevic ori ale dogmatismului stalinist, foarte mulţi dintre reprezentanţii săi de frunte fiind membri ai partidelor comuniste, mai ales ai celui francez. Este adevărat, pentru cei mai mulţi, „vindecarea" a venit, mai devreme sau mai târziu. Pentru unii în preajma războiului, după exemplul notabil al lui Breton, sau în primii ani după aceea, când „democraţiile populare", mult aşteptatele realizări de visu ale utopiei în marş, şi-au dezvăluit rapid şi brutal adevărata faţă şi esenţa lor antitumană. Tristan Tzara5 face o vizită la Bucureşti în 1946, bine văzută de guvernul comunist proaspăt instalat la putere – la acea epocă dadaistul

era membru al Partidului Comunist Francez – dar evită să recidiveze în anii cincizeci, cu toate că, după cum aflăm din corespondenţa sa, autorităţile comuniste îi adresează repetate invitaţii în acest sens.

Afirmaţiile tranşante şi uşor hazardate ale unor Gherasim Luca sau D. Trost6, făcute în nebuloasa politică şi socială a anului

1945: „flous sommes d'acord avec le reve, la folie, l'amour et la révolution (s.n.)", trebuie luate cu precauţie, fie şi numai pentru că, la scurt timp, amândoi – şi împreună cu ei Paul Păun – vor părăsi „cea mai bună dintre lumi" care cu repeziciune începuse să semene cu un uriaş câmp concentraţionar, în timp ce „libertatea" realismului socialist nu avea nimic în comun cu aceea proclamată de avangardă. Faţă de ceilalţi avangardişti români, regimul comunist va avea atitudini diferite: unii vor fi folosiţi – dacă, spre dezonoarea lor, au consimţit să se lase folosiţi – ca „trâmbiţaşi ai erei noi", alţii vor fi toleraţi într-un semianonimat din care nu au ieşit decât în anii '60, alţii au fost sever ostracizaţi, ridicându-li-se dreptul de semnătură (vezi cazul Vinea) sau, mai grav, întemniţaţi. Un fapt este cert: cu toţii au trebuit să-şi abandoneze uneltele şi să renunţe la formula lirică care îi consacrase.

Una din afirmaţiile incendiare ale lui Breton7 din primele paragrafe ale întâiului manifest suprarealist (1924) proclama: „Doar cuvântul libertate mă mai poate umple de entuziasm. Îl consider potrivit să păstreze nealterat vechiul fanatism uman pentru un timp care nu a sosit încă".

Când însă pentru avangarda est-europeană timpul acela a sosit, prin instaurarea regimurilor importate, de aşa-numită democraţie populară, el a însemnat şi moartea sa instantanee, prin sufocare ideologică. Intuiţia lui Breton dădea greş, „vechiul fanatism" se va transforma repede în dogmă, iar dogma însemna disciplină şi consimţire absolută, adică tocmai contrariul libertăţii.

Problema proiecţiilor şi a opţiunilor politice manifeste ale unei însemnate părţi a avangardei, mută discuţia înspre un illo tempore al Mişcării, un moment originar în care, după opinia lui Antoine Compagnon8, coexistau două avangarda: aceea a artiştilor care se dăruie revoluţiei politice (adică utopiei socialiste, mai întâi aceleia benigne, de tip Saint Simon sau Fourier, mai apoi celei, infinit maix nocive, a marxism-leninismului, devenită comunism real) şi aceea a creatorilor ataşaţi doar ideii de revoluţie estetică. J) între

Revolte şi consimţiri aceste două avangarde, una vrea, de fapt, să folosească arta pentru a schimba lumea, iar cealaltă să schimbe arta, socotind că lumea o va urma". Renato Poggioli care, în Teoria avangardei, face respectiva distincţie, care va beneficia de o rapidă carieră, crede că după 1871, adică după ce îngemănarea celor două proiecţii a fost strălucit realizată de Rimbaud, ele s-au despărţit pentru o bună bucată de vreme, modernitatea artistică alunecând înspre formalismul estetic, până când avangarda propriu-zisă le va reuni, în secolul al XX-lea, atribuind un caracter militant şi de subversiune până şi inovaţiilor formale înseşi.

Insurgenţa literară se va acompania, acum indestructibil, cu insurgenţa politico-socială, de pe o platformă net „antiburgheză". Programatic, spiritul avangardist va adopta o poziţie explicit revoluţionară, ba chiar de clasă, însemnând dezgust, indignare sarcastică, respingerea de plano a ordinii sociale. Aceasta era văzută, iremediabil, ca generatoare de injustiţii majore şi era contestată încrâncenat, până la negaţia absolută, tocmai din interiorul unui cadru liber, ca cel al statului burghez care permitea, în numele libertăţii de opinie, propria sa contestare, cel mai adesea vehementă. Când proiectul politic al unei bune părţi a avangardei se va realiza, prin înlocuirea societăţii deschise, denunţată ca trivializată şi caducă, cu cea „revoluţionară", a dictaturii proletariatului, avangarda va amuţi definitiv, nu pentru că i-ar fi dispărut subit obiectul contestaţiei, ci pentru simplul motiv că i se refuza brutal de către noua putere pe care o susţinuse prin angajamente duse până la fanatism, dreptul contestaţiei.

Atâta vreme cât se bucură de dreptul de a spune lumii nu, ea vituperează împotriva moravurilor burgheze, convenţionalismului, modului de viaţă inautentic, mercantilizării artei, pervertirii moralei etc. Adagiul suprarealist „la révolution d'abord et toujours" marca, pe plan conceptual, şi „trecerea de la revoltă la revoluţie", formulează Marino. Cum, potrivit propriului catehism revoluţionar, / homme propose et dispose, unii avangardişti proclamă principiul revoluţiei

Sfidările, revoltele şi consimţirile avangardei pure şi permanente, fără a se încadra în vreo organizaţie politică, alţii o fac, înregimentându-se cel mai adesea în Partidul Comunist, apoi dezamăgiţi, renunţă, în fine, consecvenţii sau obstinaţii îşi urmează opţiunea până la capăt, având deseori ingrata sarcină de a nega

evidenţa şi de a justifica incalificabilul.

Deşi unii futurişti italieni vor fi fascinaţi de modelul mussolinian, ei reprezintă doar o excepţie, pentru că opţiunea de stânga şi angajamentul militant revoluţionar predomină, în covârşitoarea majoritate a situaţiilor. Suprarealismul decretase chiar, cu sententiozitate, că faptul unei convertiri spre stânga a direcţiei oficiale a mişcării, este patent". De pe poziţiile stângii, îndeosebi ale celei comuniste, suprarealiştii îşi vor exersa contestaţia şi apetitul nihilist, pornind de la proclamarea inaderenţei totale la orice ideologie, cu excepţia bineînţeles a celei marxist revoluţionare căreia îi jură credinţă statornică şi necondiţionată, pe un ton grav şi oficial, îndeajuns de scorţos pentru a suna caraghios în gura unor profesionişti ai neconvenţionalului: Adeziunea noastră la principiul materialismului istoric… ăsta nu-i un fel de a te juca cu vorbele. (…) Ne vom dovedi capabili să ne îndeplinim, din punct de vedere revoluţionar, întreaga datorie" În treacăt, trebuie spus că, după inevitabilul model comunist, ei vor organiza un Birou de cercetări suprarealiste, care va avea, ca organ de presă oficial, publicaţia la révolution surréaliste. Revoluţia pare, până la mijlocul anilor treizeci, o finalitate imanentă demersului avangardist în general, a celui suprarealist îndeosebi şi o himeră căreia foarte mulţi membri ai curentului i-au rămas prizonieri toată viaţa, hrăniţi de prodigiozitatea imaginaţiei lor ori de consecvenţa obstinată a crezului.

„Când nevoia de iluzie este mare, comori de inteligenţă pot fi investite în slujba ignoranţei", scrie într-unul din eseurile sale, Saul Bellow. Avangardiştii francezi, dar şi cei români în egală măsură, şi-au creat şi întreţinut iluzia, cu – hai să admitem! – resurse imense de candoare şi de autoiluzionare, dar mai ales, cu o obstinată cecitate în a ignora dovezile (şi ele se înmulţeau, peremptorii, încă de la

Revolte şi consimţiri sfârşitul anilor '20: Victor Serge, Boris Suvarin şi, mai ales, Panait Istrati) care demontau mecanismul (auto) mistificării comuniste şi probau convingător minciuna oficializată şi poltroneria propagandei sovietice. Cu toate acestea – ori în ciuda lor, pentru că s-au angajat în polemici acerbe cu cei mai sus pomeniţi – aproape toţi suprarealiştii, de la Aragon la Tzara, iar la noi blajinul Gheorghe Dinu (Ştefan Roii), au fost (ultimul, în ilegalitate!) membri ai Partidului Comunist, pentru unii dintre ei opţiunea rămânând definitivă şi apărată cu străşnicie.

În acest context, André Breton este un caz particular. Apropiat de stânga, fascinat de Troţki, el va parcurge traseul îndeobşte cunoscut, marcat de apropierea şi apoi de adeziunea la Partidul Comunist Francez. La câţiva ani, se va produce însă divorţul definitiv de acesta (şi implicit de modelul comunismului de tip sovietic), ca şi ruptura zgomotoasă cu Louis Aragon care părăseşte gruparea suprarealistă pentru a-şi urma neabătut simpatiile comunist-staliniste. Nici Breton nu dezertează, pentru moment, de la convingerile sale de stânga şi Al doilea manifest al suprarealismului prilejuieşte o critică socială vehementă, de pe poziţii materialist-dialectice afirmate ritos, cu evidente inflamări proletare şi cu tăioase porniri anarhice, dar după 1930 atitudinile sale vor fi din ce în ce mai lucide şi mai critic selective, angajate în discernerea şi rostirea adevărului despre socialismul real, întreprindere nu lipsită de riscuri, într-o epocă în care, prin ucazurile bonzilor stângii intelectuale, orice „erezie" anticomunistă atrăgea rapid şi ineluctabil linşajul moral.

François Furet10 oferă, în Trecutul unei iluzii, două exemple convingătoare despre luciditatea şi moralitatea lui Breton: Raportul Rosemnark şi declaraţia Grupului Contraatac, în primul caz, e vorba de o mistificare grosolană, săvârşită pentru a oculta teroarea, brutalitatea şi crima practicată cu sadism, din marile procese staliniste ale anilor '30, de avocatul cu acelaşi nume, însărcinat cu redactarea unei dări de seamă asupra incalificabilelor abuzuri ale regimului comunist, pe care le denunţau mai mulţi martori ori supravieţuitori ai Marii Terori, în numele adevărului.

Sfidările, revoltele şi consimţirile avangardei

Breton înfruntă acuzaţia, impardonabilă pe atunci, de subminare a unităţii antifasciste şi, alături de Alain, Jean Giono şi Georges Bataille, se raliază, cu autoritatea numelui său, dublată de vigoarea demersului, celui care avusese tăria de caracter să conteste raportul mincinos, bătrânul comunist apostat, Felicien Challaye.

În 1935, împreună cu acelaşi Bataille, va redacta, desigur de pe previzibile poziţii troţkiste, în numele Grupului Contraatac, un apel la revoluţia mondială, definită nu doar canonic, prin socializarea mijloacelor de producţie, dar fiind concepută ca eliberată de cadrul naţional, ca şi de tirania „suprastructurilor", luare de poziţie importantă, pentru că ea conţine, fapt rarisim în epocă – iată crima de lese-gândire orwelliană! – o sumă de observaţii critice la adresa

Uniunii Sovietice.

Marcel Raymond11 îi desenează, cu mână foarte sigură, un admirabil portret, din nuanţe atent dozate:

„Pe de o parte, în faţa oportunismului, a compromisurilor şi a oscilaţiilor «bisericilor» comuniste, André Breton a glorificat neîncetat principiile şi a apărat cu orice prilej o atitudine agresivă, vecină cu troţkismul, frizând utopia. Pe de altă parte, el a încercat să acomodeze, în ciuda tuturor, două preconcepţii revoluţionare, una socială, cealaltă spirituală, cu neputinţă de corelat o dată pentru totdeauna. El a cutezat, totuşi, să spună, fapt pentru care trebuie să-i fim recunoscători, că revoluţia, după părerea lui, nu poate fi un scop, că singurul scop legitim e «cunoaşterea menirii eterne a omului» şi că, mai important decât orice altceva este, odată viaţa socială transformată, să se înţeleagă «precaritatea condiţiei umane».

Cel puţin, în acest fel, este salvgardat, odată cu simţul relativului şi al absolutului, simţul tragic al deznădejdii”.

Este de remarcat că toate luările de poziţie ideologică, ca şi sublinierile estetice, uneori foarte apăsate ale lui Breton, se fac pe fundalul frământat al suprarealismului anilor ’30, când se încearcă în forţă de către adepţii comunismului dogmatic, preluarea controlului

Revoltejiconsimţiri asupra mişcării, prin repetate tentative de raţionalizare a curentului şi de respingere a oricărei idei legate de supranatură sau de un principiu transcendent. Voinţa practică de a schimba decisiv mersul lucrurilor, prin iminenta intervenţie în social, trebuia, în opinia acestora, să prevaleze asupra oricărui alt tip de demers şi să dubleze obligatoriu orice tentativă – ori voinţa însăşi – de a „schimba viaţa prin spirit”. Poziţia spiritualistă a „suprarealiştilor ortodocşi” pierdea iremediabil teren, în faţa materialismului dialectic şi a ideologiei comuniste. Or, Breton continuă, în ciuda derapajelor sale troţkiste, să ceară poeziei adâncimi care conduc spre absolutul cunoaşterii şi al vieţii, adică acele dimensiuni care stau, amândouă deopotrivă, sub semnul precarităţii şi al dilematicului.

Că autorul Vaselor comunicante nu se înşela, este de acum o evidenţă. Componenta nihilistă a suprarealismului (cea din urmă dintre „avangardele” notabile) şi vectorul său ofensiv revoluţionar, impregnat solid de ideologia (dar şi de utopia!) stângii comuniste, deturnarea câmpului estetic spre unul eminamente etic (a se citi social şi politic!) al acţiunii sale, îi va fi fatală orientării care se va dezintegra

finalmente, pe de o parte prin implozie, datorită propriului său eclectism, pe de altă parte explodând dureros, într-o multitudine de fragmente, datorită imixtiunilor şi şantajului comunist care au pregătit insidios detonarea12. Avangarda avea puse la punct, cu mare minuţie, propriile strategii de afirmare şi ştia că acceptarea noului, în câmp estetic, ca şi în câmp social, trebuie impusă.

Avangarda respinge autonomia artei şi vrea să reintroducă arta în cetate. Distrugerea vechiului regim al artei implică deci distrugerea vechiului regim pur şi simpluân mod invers noua artă nu se poate impune decât alături de un regim nou", scrie Sorin Alexandrescu. Or, pentru aceasta, nimic din ansamblul contestaţiei vitriolante sau a negaţiei violente nu trebuie cruţat: agresarea „burghezului reacţionar" serveşte „cauza dreaptă" a revoluţiei. Scandalul nu numai că nu va fi evitat în nicio ocazie dar

Sfidările, revoltele şi consimţirile avangardei el devine obligatoriu, un ingredient tară de care poţiunea generatoare de transe revoluţionare nu are niciun gust.

Numai că – Furet dixit! – despre revoluţie, noţiune din care suprarealismul, de pildă, îşi făcuse o lozincă, ca şi despre monstruoasele ei cangrene sovietice, n-a avut nimic de spus, în afară de complicitatea vinovată cu care şi-a înveşmântat tăcerea. Sau servitutea, dacă e să judecăm cazul lui Aragon, înregimentat timp de decenii în campaniile mistificatoare ale Kremlinului, cu preţul însuşi al despărţirii de poezie, pentru a ilustra – horrible dictu\ – producţiile pseudoartistice ale „realismului socialist", cel de tristă amintire pentru orice intelectual al Estului. „Odată devenit comunist însă, Aragon îl ucide, fără de urmă, pe poetul din el", scrie Raymond. Artistul flamboyant şi anarhic, cel care prin anii '20 insulta Uniunea Sovietică, într-o răbufnire dispreţuitoare, numind-o „Moscou la găteuse" (adică, recriminându-i tocmai „ramolismentul" ideologic), va deveni, printr-o tristă metamorfoză, conformist şi docil în faţa directivelor ideologice staliniste, fapt care va marca ineluctabil definitiva sa despărţire de poezie. Cât despre ideologia literară manifestă a avangardei, e imposibil să-l recunoşti pe neîmblânzitul contestatar de altă dată în jalnica obedienţă a encomionului de partid.

Nu va face el, în repetate rânduri, elogiul nemăsurat al lui Stalin, cu o virtuozitate partinică cel puţin egală cu a unui comisar al Agitprop-uluil Nu va cere, într-un celebru poem, rămas ca un

monument neegalat al infamiei, în numele sacrosanctei lupte de clasă, crearea unui G.P.U. (un predecesor, în materie de poliţie politică sovietică, al K.G.B.-ului) în Franţa? Ori nu va acoperi sistematic, în plus, justificându-le, toate crimele comunismului, scuzând mereu ceea ce nu era scuzabil?

Când după fiecare grav atentat comis de sovietici la adresa libertăţii (Budapesta – 1956, Praga – 1968, presiunile asupra Poloniei în 1980 – 81), se înregistrau mari hemoragii în rândurile intelectualităţii franceze comuniste, Aragon, neclintit pe baricadele stângii, anatemizându-i pe fugari, apăra consecvent, în numele construirii

Revolte şi consimţiri noii lumi, din ce în ce mai iluzorie şi mai îndepărtată, orice mârşăvie a Moscovei. Printre ultimele, nefasta intervenţie a ruşilor, din Afghanistan. Consecvenţa obstinată a lui Aragon (interesată? stipendiată?) ar fi meritat fără îndoială să fie pusă în slujba unei cauze mai bune. Într-un interviu al său din ultimii ani de viaţă, pare că se întrevede o umbră de regret, dar nu neapărat în sensul pe care l-am fi bănuit şi aşteptat, acela al căinţei răscumpărătoare., J'ai gache mă vie", clamează el amar patetic. „Viaţa mea a fost un joc teribil pe care l-am pierdut. (…) să nu mi se repete mereu cât de minunată a fost. Mi-am stricat viaţa din temelii". E mai degrabă o răbufnire de vanitate şi orgoliu, drapată în retorica suficienţei, în definitiv, cine (sau ce?) l-a împiedicat pe Aragon să-şi scoată ochelarii de cal ai astigmatismului ideologic şi să vadă, când dovezile se înmulţeau şi erau clare ca lumina zilei, pentru orice om de bună credinţă? Elsa, KGB-ul (poate unul şi acelaşi lucru!) sau tantiemele ruseşti grase, irezistibile pentru un arghirofil? Căci de naivitate sau de ignoranţă nici nu poate fi vorba, câtă vreme, după fiecare întoarcere de la Moscova, autorul lui Le paysan de Paris îşi convoca intimii în conclav şi le descria minuţios tabloul, invariabil sumbru, al construirii socialismului în patria sovietelor.

Analizându-i posibila receptare postumă, Monica Lovinescu14 scrie, la moartea lui, în 1983: „Când pentru a ieşi din impasurile istorice în care ne aflăm, avem din ce în ce mai mare nevoie de adevăr (şi ne-a amintit-o Soljeniţîn) şi de memorie (asupra ei insistă nu numai istoricii, dar şi Nadejda Mandelştam), e probabil cape acest plan, cel puţin, nu avem nimic de învăţat de la Aragon".

O consolare totuşi, ca o ghilotină ironică: Aragon e poetul cel

mai cântat de şansonetişti şi de interpreţii de muzică lejeră, de la Leo Ferre, la Brassens…

Cu Breton, lucrurile sunt mai puţin triste şi implicit, mult mai nuanţate, pentru că la el „rătăcirea" nu a atins niciodată stadiul dezerţiunii morale. În lipsa aderenţei necondiţionate la „cauză", în pofida unor enormităţi zgomotoase din Al doilea manifest, cu ideile

Sfidările, revoltele şi consimţirile avangardei troţkiste şubrezite de însăşi intempestiva dispariţie, comandată politic, a idolului, măcinat de îndoieli şi asaltat de stânjenitoare şi irefutabile evidenţe privind mişcarea comunistă, pontiful suprarealismului devine curând „un revoluţionar fără revoluţie" şi „un profet fără mesaj" 15, rămas fidel doar unui ideal estetic consolidat şi inebranlabil, acela că poezia rămâne modul suprem de revelaţie a universului, în toate feţele sale umbroase, de căutare înfrigurată a absolutului şi de receptare frisonantă a miracolului.

François Furet completează admirabil portretul unui Breton, vindecat definitiv de iluzia revoluţionară, în lipsa căreia rămâne doar „un rege fără regat" şi „un geniu de prisos" care nu mai poate reuşi, cu niciun chip, pentru că-i lipseşte energia şi poate convingerea necesară, să aducă sub autoritatea sa o avangardă dispersată, abuzată şi confiscată de meschinăria ideologicului. Mişcarea e mai violentă ca niciodată în anatemizarea lumii burgheze, dar, iremediabil uzată prin anexare ideologică, e lipsită de credibilitatea minimă care i-ar putea conferi o finalitate politică:

„Semn al veacului, scriitorul francez al cărui tip spiritual era cel mai potrivit pentru a exercita acea magistratură morală pe care tradiţia naţională o încredinţează literaturii, acest scriitor trebuie deci să tacă; sau aproape, la treizeci şi cinci de ani. Refuz al minciunii, care-l onorează, dar care dezvăluie totodată îngustimea, fragilitatea filosofiei sale: îndată după stingerea flăcării revoluţionare în estul Europei, el este aproape timorat că istoria l-a trădat. Iar când vrea să reînvie această flacără, prin propriile sale mijloace, cât de slab se vădeşte şi cât de singur!

André Breton va rămâne un martor extraordinar al veacului, un martor a cărui statură creşte chiar prin retragerea sa şi prin acceptarea prematură a uitării. Epoca l-a condamnat foarte curând să măsoare cu stoicism eşecul magistraturii ideilor sale".

În ciuda contextelor, a modelor sau a împrejurărilor, în ciuda

presiunilor, a trădărilor sau a tentaţiilor, Breton rămâne credincios formulei sale estetice şi ferm în atitudinea sa democratică.

Revouesiconsimţiri de stânga, dar net antitotalitară şi anticomunistă, aşa încât niciun cântec de sirenă – oricât de seducător ar fi părut – venit din spatele cortinei de fier, să nu îl amăgească. Prin anii ’60, când numai înfăţişarea sa maiestuos leonină mai amintea nimbul rebelului de odinioară, atitudinea sa de respingere, pe motiv de inautenticitate şi impostură estetică, a poeziilor aşa-zis contestatare ale lui Voznesenski, citite de acesta la Paris, cu voie de la stăpânirea moscovită, se constituie într-o ultimă dovadă că Breton a rămas până la capăt credincios legendei sale16.

Aşa cum spune undeva în primul său manifest, el îşi dă osteneală de a practica poezia. Are convingerea că urcuşul spre celebrele „izvoare ale imaginaţiei poetice” se însoţeşte de patosul revoluţionar, de fervoarea contestatară şi, ceea ce e mai important, are puterea de a rămâne acolo, aşa cum preconiza, principial, în dezideratul teoretic, chiar dacă, cu o luciditate niciodată anesteziată, atunci când a sesizat confiscarea cinică a revoltei de către ideologie, şi-a limitat insurgenţa numai în câmp estetic. Aici însă îl aştepta o nouă decepţie: experimentele formale suprarealiste se îndepărtau din ce în ce mai mult de formula canonică şi scriitura se aliena ireversibil. Mariajul cu politicul şi focalizarea avangardei asupra praxisului revoluţionar, a nihilismului social şi a contestaţiei politice radicale, i-au fost fatale mişcării, semnându-se astfel, cel puţin în cazulsupra realismului, certificatul unui deces previzibil.

Şi avangardiştii români erau „specialişti ai Revoltei” (cum glăsuia un document al Biroului de cercetări suprarealiste numai că nu întru totul hotărâţi, jă facă o revoluţie”, după formula consacrată a aceluiaşi. Ori, cel mult, această revoluţie trebuia să fie eminamente estetică, apetitul pentru revoluţia social-politică fiind destul de scăzut la avangardiştii români, în absenţa unui partid comunist puternic (cel existent era minuscul şi caricatural şi, în plus, funcţiona

Sfidările, revoltele şi consimţirile avangardei ca o agentură recunoscută a Moscovei) şi cu o Rusie bolşevizată, deloc prietenoasă, în coastă. Fără îndoială, majoritatea avangardiştilor aveau şi la noi recunoscute opinii de stânga, în sensul justiţiei sociale, a necesităţii ştergerii inechităţilor dintre clase şi profesau, uneori cu aplomb şi coerenţă, rechizitoriul sever al lumii şi moralei burgheze, dar toate

aceste revendicări care constituiau obiectul contestaţiei adesea acerbe şi al negaţiei violente, erau proclamate, urmând mai degrabă corpusul ideologic al stângii moderate, de esenţă social democrată, decât catehismul revoluţionar materialist-dialectic.

Firave încercări, mai mult eboşe sau exerciţii de stil, de a concilia avangarda românească cu marxismul, au existat, dar ele s-au dovedit palide şi fără ecou. Socialul îi preocupă din plin pe avangardişti, viaţa imediată (cum de altfel se numea o revistă editată de Geo Bogza, prin 1934 – 35) îi fascinează, dramatismul realului în toată concreteţea lui este descris cu frenezia vituperantă a reporterului, convenţiile şi ipocrizia lumii burgheze sunt denunţate consistent, dar activismul manifest, legat de canonul revoluţionar al marxism-leninismului, lipseşte aproape de tot. Ilustrativ pentru situaţia de fapt este amănuntul că un singur avangardist, Gheorghe Dinu (pe numele său de poet, Ştefan Roii) este membru, în ilegalitate, al Partidului Comunist din România.

De pe această poziţie, va produce el, în 1933, prima criză – poate că schismă ar fi prea mult spus! – în mişcarea românească de avangardă, ca un ecou autohton al marii schisme franceze dintre suprarealişti, ruptura dintre grupul Breton şi comuniştii stalinişti, în frunte cu Aragon. Cum e uşor de presupus, Ştefan Roii, în acord cu convingerile sale „roşii", se va situa fără ezitare de partea lui Aragon şi a avangardei franceze comunizate şi habotnice, care acţiona intransigent, sub deviza „revoluţiei permanente".

Cu un an mai înainte, în ultimul articol pe care l-a publicat în revista unu, nr. 49/1932, intitulat Sugestii înaintea unui proces 17, articol scris în apărarea lui Geo Bogza care tocmai fusese trimis în

Revotie 51 consimţiri judecată pentru apariţia Poemului invectivă. Roii îşi declarase fără rezerve convingerile comuniste, îl lăudase pe André Gide pentru paginile sale entuziaste despre URSS şi conturase, de pe poziţiile militante ale luptătorului antifascist (căci acesta era atunci panaşul de la reverul îndeajuns de mototolit al stângii cominformiste), imaginea unei lumi dezabuzate, pândită de primejdiile unei agresiuni din partea dreptei reacţionare, zguduită de contradicţii endemice, într-un cuvânt, „coaptă" pentru revoluţie: „O exasperare clocește în «tânăra generaţie» de peste tot. Falimentul ortodoxiei, purismul intelectual al Occidentului, filosofiile birocrate grefate aici, nu s-au altoit, nici n-au soluţionat criza de conştiinţă. (...)

Fascismul îşi ascute şi el pumnalele în mâinile subţiri ale câtorva pesimişti tragici…", etc. Concluzia cade net, tranşantă, previzibilă: Metafizica de altă dată trebuie schimbată în materialismul ştiinţific de azi, ca alchimia în chimia ştiinţifică… (s.n.)".

Mai interesantă (tocmai pentru că este neaşteptată) ne apare critica viguroasă pe care Roii o aduce mişcării suprarealiste europene (deopotrivă lui Breton, ca şi lui Aragon), acuzaţi de deficit revoluţionar, mai exact de cantonarea păguboasă în metafizic şi onirism.

„Grupul suprarealist, de asemeni trecut pe planul unei politici sociale, luptă, nevrând să scape definitiv de amprentele vechi, dominat încă de efuziuni metafizice, de subconştientul care n-a reuşit să-i soluţioneze criza de conştiinţă (…). Toate poemele lui Éluard, Breton, Tzara, Desnos, proza lui Cendrars, Ribemont-Dessaignes, André Breton, Aragon, rămân în domeniul pur al burghezismului artistic, rămân ca florile glorioase pe catafalcul acestei culturi, ca agonia delirantă, cu reveriile ei paradiziace".

Un an mai târziu, perspectiva este fundamental schimbată, iar opţiunea preopinentului clar exprimată, ca şi situarea neechivocă pe poziţiile angajamentului politic suprarealist, de tip Aragon, ceea ce presupune implicit şi respingerea de plano a liniei de conduită a lui Breton şi a emulilor săi. Articolul, apărut în Cuvântul liber, nr. 2/18 noiembrie 1933, se intitulează Suprarealism sau falsă

Sfidările, revoltele şi consimţirile avangardă 19 şi conţine, în titlu chiar, maniheismul ideologic al abordării şi rudimentele de viziune ale autorului, totul condimentat cu limbajul buruienos al vuâgatei marxist-leniniste. Desigur, în falsa avangardă se poziţionează negreşit, pentru a fi ţintuit la stâlpul infamiei, Breton dezertorul. Vina lui, ca şi a celor care i se alăturaseră, este, privită prin lentilele ceţoase ale sfintei mânii proletare, de-a dreptul năucitoare: În spate aveau gânditorii marxişti. Tocmai aici stă falsa lor avangardă. De a nu avea curajul să-i situeze, înaintea lor, concepţia acestora fiind locomotiva. O avangardă pornită de-a-ndărătelea".

Avangarda de-a-ndărătelea\ contribuţia dâmboviţeană majoră la fondul ideatic al avangardei materialist-dialectice, nu reprezintă desigur decât eufemismul şmecheros Centru „confiscarea ideologică", pentru „remorcarea" mişcării la sinistra maşinărie buldozer a totalitarismului.

De partea bună a baricadei, într-un soi de political coreciness avânt ia lettre, este plasat, se înţelege, Louis Aragon, care tocmai se întorsese din Uniunea Sovietică unde participase la Harkov, împreună cu Georges Sadoul, la un congres internaţional de literatură, în imaginaţia suprarealistului român, un adevărat drum al Damascului, străbătut eroic, de cei doi, prin pustiul stepei ucrainiene: „În faţa acestui congres, în faţa irefutabilelor probe de avangardă, cei doi suprarealişti au primit revizuirea în obraz, ca o găleată cu apă fierbinte.

Amândoi s-au întors în Franţa proletarieni (s.n.), au abandonat grupul şi au trecut definitiv la dialectica marxistă, încolonându-se în lupta de clasă a proletariatului. Ghiciseră cauzele impasului culturii burgheze (...). O încadrare în proletariat, antiteza sistemului burghez, putea fi singura avangardă (s.n.). (...) Momentele critice de azi, agonia spasmodică a sistemului, trebuie să-i transforme pe fiecare într-un soldai dârz al frontului, să-l puie în primele linii, în avangarda adevărului, în coloanele de foc ale noii culturi proletare E raţiunea noastră de a fi".

Sfidările, revoltele şi consimţirile avangardei

La prima vedere, un adevărat decalog doctrinar al militantismului revoluţionar, de sorginte proletară, în fond, o apologie a abdicării morale şi a capitulării necondiţionate în faţa partidului-stat, un veritabil autodafe liber consimţit, realizat prin capitularea literaturii în faţa ideologicului şi condiţionarea ei de către acesta. Sfântă naivitate sau cinică distorsiune manipulatoare?

În orice caz, terminologia folosită, „soldat", „coloane de foc". Afront", etc., cu izul său cazon, de campanie brutală, indică neechivoc, intrarea în luptă a acelei părţi a avangardei care s-a predat definitiv în tranşeele ideologice staliniste. În lupta de clasă, bineînţeles, în numele căreia totul poate fi justificat. Până şi realismul socialist.

Ce rămâne, în aceste condiţii din avangardă, e lesne de imaginat: „O cunoaştere ştiinţifică a determinismului istoric, putea fi singura ideologie contemporană. O generaţie prin excelenţă marxistă ca gândire, nu putea fi reprezentată decât în efervescenţa socială, în conjunctura de azi, în prefacerile importante. Pilda maturului Gide nu poate fi decât o dovadă, apostazia lui un argument. Malraux, încă unul".

Nu e uşor să-mi închipui reacţia vajnicului soldat bucureştean al clasei muncitoare („Ghiţă", pentru prieteni) – dezamăgire, stupefacţie,

procese de conştiinţă? – când, la scurtă vreme după ce-i proclama apostoli ai cauzei proletare, André Gide maturul şi apostatul ori Malraux, pilduitorul, daţi ca exemple de conştiinţă înaintată, „defectează" de la sacra misiune şi – tocmai în numele conştiinţei lor libere – denunţă hotărât şi constant (o vor face până la sfârşitul vieţii) minciuna instituţionalizată şi ipocrizia criminală a comunismului.

Inflamările de acest tip sunt însă sporadice pe teren autohton (Eugen Simion 19 îl citează, ca autor al unui extrem de dur rechizitoriu la adresa avangardei româneşti, acuzată tocmai de lipsa spiritului şi apetitului revoluţionar, pe viitorul regizor Victor Iliu, vehement până la pamflet: Amestecau citate din Marx şi Lenin cu imagini dezechilibrate şi invitaţii la inconştienţă, la absurd, la iresponsabilitate. Pentru aceşti burghezi leneşi, nesatisfăcuţi şi perverşi, revoluţia era o reclamă"}. Majoritatea avangardiştilor preferă, în mod natural, contestarea lumii burgheze din interiorul confortului pe care îl oferă liberalismul burghez, iar nu din tranşeele luptei de clasă. Fapt pe care îl putem înţelege cu uşurinţă, la o simplă şi sumară revistă de front a avangardei româneşti – ca să folosim o formulă ce-i va fi fost, cu siguranţă, familiară medicului militar Saşa

Pană.

Vinea şi Voronca îşi consumă insurgenţa exclusiv în revolte estetice, etalând fiecare, deseori la modul strălucit, inteligenţă speculativă, prodigiozitate lingvistică şi geniul formulei memorabile, toate acestea însă însoţite de hedonismul confortului burghez, în care unul îşi poartă spectaculos şi epatant dandysmul, iar celălalt îşi savurează îndelung efuziunile sentimentale pentru Colomba, frumoasa şi bogata fiică a doctorului Spirt. Mai mult: chiar pentru gustul lui Voronca, fără absolut nicio apertură înspre radicalismul de stânga (deşi. În condiţiile particulare ale anilor parizieni ai războiului şi ai rezistenţei se înscrie şi el în PCF), cu rebeliuni estetice îndeajuns de temperate, Vinea pare prea conformist şi pândit de un început de clasicizare, păcat de moarte în ochii avangardei mai tinere şi mai intemperante de la unu, care îi va acuza băşcălios „ramolismentul" şi se va despărţi de el – chiar prin pana aceluiaşi Voronca20 – cu ironie zgomotoasă, împărţind simbolic „coliva lui Moş Vinea".

Ir Am asistat cu o tristeţe abia şoptită la progresiva împotmolire a Contemporanului, la penibila decrepitudine a colecţiei sale din ultimii ani. (…) Dacă domnului Vinea – al cărui temperament poetic

nu-l punem acum în discuţie – nu i-am cerut niciodată o atitudine de frondă, cunoaştem ezitările d-sale, în schimb dl. Marcel Iancu, a cărui bună stare materială (s.n.) l-ar fi putut pune la adăpostul atâtor concesii, atâtor scăderi faţă cu sine, poate fi ţinut responsabil de inconsistenţa şi lamentabila zvârcolire a Contemporanului (…). Să se ştie o dată pentru totdeauna:

Revolte şi consimţiri

CONTEMPORANUL nu are nimic comun cu entuziasmul şi tinereţea noastră, cu arta şi cu spiritul pe care singuri le reprezentăm aici la această oră".

În antiteză cu prezumtiva „decrepitudine" şi cădere în materialism „utilitarist" a constructivismului şi a direcţiei de la Contemporanul (Vinea este denunţat ca „ezitant" şi incapabil să-şi asume o „atitudine de frondă"}, Voronca proclama ritos o finalitate exclusiv estetică, a poeziei, privită mai degrabă în sens suprarealist (e perioada relativei concilieri cu mişcarea, a autorului lui Ulise), cu plonjeuri onirice de adâncime şi cu revelarea spectaculoasă a subconştientului: „Unu îşi revendică o conduită cu totul ruptă de realitate, cu totul în afara utilitarismului constructiv ist rezolvat în arhitectură, şi care clatină în havuzele visurilor apele unor viziuni desfăcute de orice probleme şi continuităţi situate dincolo de poem şi de semitrezie".

Nu se întâmpla prima oară ca Vinea să fie incriminat – poate nu chiar fără temei – pentru a se fi dovedit mult mai prudent, mai temperat şi mai, Duţin revoluţionar", chiar şi numai în câmp estetic, decât congenerii lui. În iunie 1922, de pildă, când apare Contemporanul, Vinea va începe lunga sa colaborare cu Marcel Iancu (luat şi el în colimatorul celor de la unu pentru delict de „cuminţenie"), pictor de talent care se întorsese de curând în ţară. Acesta se despărţise violent de Tzara, în 1919, acuzând – de pe poziţii mult mai moderate – absolutismul dogmatic şi nihilist al acestuia, între timp, profesând o insurgenţă mai temperată, participase la crearea unui grup dadaist dizident Das neue Leben, cu deschideri constructiviste. Viziunile estetice şi temperamentale relativ moderate ale celor doi se întâlnesc în compatibilitate de viziune şi, cu toate că Manifestul activist către tinerime, publicat în mai 1924, în Contemporanul, conţine negaţii violente şi formulări abrupte: „Jos Arta / căci s-a prostituat! / Poezia nu e decât un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vârstă; /

Teatrul, o reţetă pentru melancolia negustorilor de conserve; / Literatura, un clistir

Sfidările, revoltele şi consimţirile avangardei răsuflat; /Dramaturgia, un borcan cu fetuşi fardaţi; / (… f etc., în spiritul ofensiv, viguros contestatar, al întregii literaturi a manifestelor din anii ’20, de la noi şi de aiurea, suntem totuşi departe de terorismul negativ dadaist”, după formula lui Matei Călinescu21. Există însă o parte constructivă a manifestului, o aspiraţie către o sinteză (îngemănare de cubism, expresionism, futurism) cu caracter integrator care îl plasează pe Vinea – dacă e să lucrăm cu categoriile propuse de Angelo Guglielmi22 – mai degrabă în categoria experimentalismului, decât în aceea a avangardei „ortodoxe”, prin excelenţă distructivă şi demolatoare.

În timp, contestaţia lui Vinea se va domoli şi se va surdiniza, până şi în teritoriul esteticului, iar atitudinea lui esenţial prodemocratică, în spiritul liberalismului burghez, îl va feri de militantismul şi derapajele stângii revoluţionare. Mai mult, în anii războiului, când va conduce Evenimentul zilei, atitudinea lui anticomunistă va fi manifestă, iar articolele împotriva lui Stalin şi a ravagiilor bolşevismului, fulminante.

Cât îl priveşte pe Voronca, abstragerea sa din realitatea concretă este totală, revoltele, negaţiile şi inovaţiile lui ating numai sferele literaturii, ale poeziei îndeosebi. Scriitorul este belicos exclusiv în cadrele esteticului („Războiul pornit împotriva literaturii şi artei de azi dovedeşte însăşi tăria şi temeinicul acestei arte”), proiectează sinteze artistice grandioase („Toate străduinţele omului de azi şi de totdeauna, toate realizările din orice făgaş, matematică, astronomie, medicină, chimie, inginerie, s-au cumulat fecund în arta aceasta al cărei nume îl vom mai striga din plin: SINTETISAF), imaginează proiecte integraliste şi „artişti-seismografe”, inventează pictopoezia”, împreună cu Victor Brauner şi propovăduieşte nonşalant sintaxa poetică modernă, ilogică şi agramaticală (parafrazându-l pe Heliade, îndeamnă: „Faceţi greşeli de gramatică”).

Este insolent cu măsură („Cetitor deparazitează-ţi creierul”), în celebra Aviogramă – ţinând loc de manifest – din 75HP şi frondeur perpetuu, dar nu propriu-zis un revoltat, contestatar al şi consimţirile avangardei formelor osificate, dar nicidecum nihilist, adept proclamat al dispunerii fragmentare şi ilogice a cuvântului care în cazul său,

indiferent de voinţa destructurantă, proclamată manifest, dobândeşte inerentă logică poetică; „STENOGRAFIE ASTRALĂ SĂ VIE / SÂNGERAREA CUVÂNTULUI METALIC / LEPĂDAREA FORMULELOR PURGATIGVE ŞI CÂNDIFORMULĂ VA DEVENI CEEA CEIFACEM NE VOM LEPĂDA ŞI DE / NOI ÎN AERUL ANESTEZIAT. El face, paradoxal, cu seriozitate şi metodă, tocmai acele gesturi spectaculare care îl consacră ca pe o figură de copil teribil al avangardei româneşti. Nu disprețuiește tradiţia pe cât ar lăsa să se înţeleagă şi nu este un adept al rupturii nete, cum nu era niciunul al negaţiei devastatoare.

„M/ vom fi surprinşi să constatăm – scrie avizatul cercetător al avangardei româneşti, care este Ton Pop23 – existenta în scrisul lui Voronca – cu un accent tensional în plus, al entuziasmului de neofit – a mai tuturor temelor lansate de publicaţia lui Ion Vinea. Intervenţiile sale stau sub semnul urgentei necesităţi de sincronizare, de racordare a sensibilităţii creatorului la dinamica momentului, întâmpinată sărbătoreşte”.

Or, Vinea nu fusese nici el un profesionist – darmite, un terorist – al negaţiei. Cu atât mai puţin, Voronca. De revolte sociale ori de angajamente politice, nici nu putea fi vorba, în ceea ce-l priveşte. De altfel, suprarealismul, cu vectorul său militant, nici nu-i spune prea multe; îl consideră, la modul peiorativ, ca fiind „feminist expresionist „(în timp ce, măcar, dadaismul i se părea viril), îl acuză că nu ţine pasul cu ritmul epocii şi că „dezagregarea” propusă de suprarealişti nu corespunde nici unei necesităţi. Articolul Suprarealism şi integralism2*, arată un Voronca constructiv, pozitiv Integralist\ imaginând un desen al culturii viitorului din care nu vor lipsi nici rigoarea, nici sinteza, nici sincretismul artistic, nici măcar tradiţia, cea atât de hulită de avangardă. Ordine, armonie, lege şi „lumi echilibrate” sunt concepte care nu fac parte în mod obişnuit din arsenalul de determinanţi ai avangardei, fundamental disolutivi şi incongruenţi. Tocmai în numele sintezei integraliste este respinsă conceptual „dezagregarea bolnavă, suprarealistă”. Mai târziu, asperităţile relaţiei cu suprarealiştii se vor mai estompa, fără însă a deveni vreodată cordiale.

Pentru moment, avem în faţă un spirit vizionar, cu vaste proiecţii de sinteză ori de constructivism sincretic, cu avânturi generoase şi entuziasme debordante faţă de un viitor care îi apărea plin de promisiuni: „Era de construcţie a Europei începe”, într-un

asemenea elan constructivist, cu inserţii proiectiv vizionare paneuropene, care nu l-au părăsit niciodată cu totul, siogane agitatoric propagandistice de felul celor din manifestele suprarealiste (adeziunea la materialismul istoric, necesitatea revoluţiei sociale şi, mai ales, lupta de clasă) trebuie să-i fi displăcut profund lui Voronca, spirit senin, apollinic, pentru care revoltele erau exclusiv jocuri ale spiritului, cu doza lor de gratuitate acceptată.

Vocaţia sa integrator constructivă şi predictivă îl face pe Voroncane-revoluţionaru! 5 ci dimpotrivă, democratul burghez, tolerant şi comprehensibil – un spirit de frapantă modernitate şi actualitate politică. Modernitatea ideilor neliterare o însoţeşte cu certitudine pe cea a operei literare, oferind o mostră surprinzătoare de vizionarism care nu putea izvorî decât dintr-o minte superioară politicește. Într-un articol din 1935, publicat în Adevărul, intitulat Europa unită25, Voronca schiţează tabloul – himeric pe atunci, gata să se realizeze astăzi – al unei Europe fără frontiere, fără vărni şi, mai ales, fără conflicte insurmontabile între naţiuni.

„O călătorie astăzi prin Europa înseamnă o poticnire la fiecare clipă. Pe dinăuntru, în inimă, ca şi pe deasupra, în aer, glasurile popoarelor se împletesc, se sărută ca o fluturare de serpentine. Cântecul, dintr-un punct al lumii, trece ca un păianjen de vrajă pe pânza unui auz situat în cine ştie ce alt climat, O mână dumnezeiască, făcută din ritm şi din sunet, a netezit parcă toate asperităţile frontierelor, a adunat într-o unitate supremă mii şi mii de gânduri şi de existenţe. Şi totuşi, în vremea aceasta, la fiecare

Revolte şi consimţiri capăt de ţară, oameni gravi, urmând consemnul cine ştie cărei tradiţii dintr-o geografie care nu mai corespunde minţii şi imaginii actuale, răscolesc cu amănunţime valizele, cercetează cu lupe savante cărţile, paşapoartele. (…) Şi în timpul acesta ţinuturi şi oameni sunt gata să-şi dea mâna, să se înfrăţească. Nu ţi se pare, când te uiţi la ţările Europei, că vezi un şarpe tăiat în bucăţi? Toate bucăţile acestea se zvârcolesc, se chinuie, dorind să-şi realcătuiască vechea unitate, să se îmbuce iarăşi. Vor izbuti bucăţile acestea să se realipească material, aşa cum, spiritual şi invizibil, progresele tehnice moderne le-au realipit de mult?”

Între Louis Aragon, cel care vedea unitatea Europei (ori, mai bine zis, aneantizarea ei) în roşu Kremlinian, atât de „prizat” într-o vreme, la Paris, de incorigibila stângă franceză şi Ilarie Voronca, cel

care imagina Europa viitorului în unitatea diversităţii ei, diferenţa este enormă, desigur în avantajul viziunii democratice şi moderne a eseistului român.

Revenind la sinopsisul avangardei româneşti, vom întâlni doar revolte estetice şi uneori, recriminări antiburgheze. Angajamentul politic expres, recte comunist, de care erau atât de mândri unii suprarealişti francezi, lipseşte aproape de tot. Cu excepţia (de care am pomenit) a lui Ştefan Roii. Un caz particular este Geo Bogza care – tară a fi membru al Partidului Comunist-se înrolează în tabăra republicană, în cursul războiului civil spaniol, în anii '30, stânga europeană (manipulată de Moscova, uneori subteran, alteori la vedere) lansase o vastă ofensivă politică, sub stindardul „luptei antifasciste". Nu ştiu dacă angajamentul lui Bogza în Spania va fi avut temeiul în fermitatea idealurilor şi în generozitatea dăruirii de sine (de care, tară îndoială, era capabil) sau în spiritul de aventură şi în teribilismul său nedezminţit. La o vârstă înaintată, la întrebarea dacă se consideră un om de stânga, va răspunde:

Atunci când am îmbrăţişat această doctrină (comunismul poate, căci noţiunea de stânga nu e în sine o doctrină n.n. j, ea se arăta a fi puternică şi misionară Spărgea cu violenţă crusta unei

Jţfidările, revoltele şi consimţirile avangardei societăţi făţarnice şi meschine, ca să deschidă largi orizonturi de generozitate. Mulţumeam cerului că sunt tânăr, în lumea aceea nouă care stătea să se nască. Dar starea mea de graţie nu avea să dureze – ea s-a încheiat, repet, odată cu marile procese (staliniste, n.n.) din 1937. Nu aveam de unde şti că lanţul deziluziilor era la primele

„26

verigi.

O frondă permanentă, nu neapărat orientată exclusiv înspre social, minarea tuturor convenţiilor şi locurilor comune ale literaturii, dublată de un inconfort al fiinţării, cvasiexistenţialist, toate acestea ţin de forma exterioară sub care se manifestă intemperantele, elanurile, dar şi anxietăţile ori frisoanele tânărului Geo Bogza. În personajul Urmuz, vede „un prizonier al unei vieţi lamentabile", iar identificarea cu tragicul vieţii acestuia este ce ipletă („Tragedia lui poate fi tragedia fiecăruia dintre noi") şi capătă valoare de destin: „O semnificaţie de zodie sub a cărei lumină halucinantă ne-am regăsit cu spaimă, mai demult, la 18 ani, când numele lui a fost imprimat pe frontonul unei

reviste, ca o solidară strângere de mână, trimisă dincolo de moarte".

„Exasperarea creatoare" e cu mult mai mult. E un text (cu titlu omonim), nu atât de revoltă, formulată în termeni de critică socială, cât de disperare metafizică acută, vecină cu aceea ionesciană din Nu. Sarcasmele nu fac decât să disimuleze tragismul, căci exasperarea ţâşneşte – la modul aproape existenţialist – dintr-un fel de original „inconvenient d'etre ne „A/w exasperarea împotriva unei lumi, unei ţări, unei categorii oarecare, ci o exasperare totală, organică. O exasperare cosmică. (...) Exasperarea ca substanţă a vieţuirii. Exasperarea ca o mână de plumb trecând peste existente, rupându-le din adânc fructele roşii ale febrei. Exasperarea ca o stea polară" etc.

Exasperarea (adăugând inconfortului, revolta) înseamnă în acelaşi timp „prise de conscience", paradigmă de statuare ontologică, validare a trăirii prin autenticitate, turmentare a senzorialităţii şi a logicii: „Exasperarea noastră e o exasperare pură. E o exasperare

Revolte şi consimţiri împotriva a tot ce există, o exasperare împotriva a tot ce nu există. O exasperare împotriva noastră (s.n.). (...) Lumea de dinafară de noi e un incendiu. Lumea de dinlăuntrul nostru e alt incendiu. Şi alergăm între ele, pe o culme care e luciditatea noastră delirantă..."

Am putea crede că această exasperare cosmică e însoţită de o intensitate a revoltei, în stare să mute munţii din loc. Ei bine, nu. Autorul deplânge întocmai inconsistenţa revoltei, lipsa ei de sens şi de orientare, eşuarea sa în facilul şi convenţia literaturii. De atâtea ori, avangardiştii şi-au exprimat neîncrederea în literatură, acuzând-o de placiditate, de instalare în confortul facil, de contrafacere, ba chiar de atentat la trăirea autentică şi la resursele bogate ale psihismului de adâncime, de ignorarea unor adversari inconfortabili, „cu gust de acid sulfuric". O face şi Bogza, când deplânge „morfolirea aceloraşi teme, variind între iubire şi adulter", paliativele, contrafacerea, abordarea veleitară a literaturii şi proclamă, frenetic, scrisul, drept „o acţiune în panică", „un spasm şi un scrâşnet de fiecare clipă" 2". Dincolo de oarecari excese patetice pe care le putem pune, îndreptăţit, pe seama juvenilităţii impetuoase şi a temperamentului vulcanic al autorului, avem suficiente motive să-l credem. Poemul petrolifer, Cântece de revoltă, de dragoste şi moarte, dar mai ales Poemul invectivă, conţin o revoltă încrâncenată, scrâşnită, exprimată cu forţa unui suflu liric amplu şi viguros, care nu-l părăseşte pe Bogza nici măcar în paginile

sale de proză. Lirismul se sprijină pe o privire poetică esenţial sentimentală şi candidă care răsfrânge un abur de căldură confraternă şi de înţelegere compătimitoare, până şi asupra unor viziuni cu un miez esenţialmente atroce. Despre aceste lucruri vom vorbi însă mai încolo.

Din nefericire, insurgenţa lui Geo Bogza se va domoli brusc după venirea comuniştilor la putere, iar scriitorul se va lăsa confiscat de perfida propagandă de partid (ce folos că, în 1992, cu puţin înainte de moarte, bătrânul avangardist declară pocăit că epitaful care ar trebui pus pe o ipotetică piatră tombală a comunismului, ar fi: „/4/cz zace Antihrist"). Nu este în intenţia mea de a judeca opera lui Geo

Sfidările, revoltele şi consimţirile avangardei

Bogza, aceea autentică şi perenă – de la Poemul invectivă, la Orion şi de la Ţări de piatră, de foc şi de pământ, la rafinatele „tablete" – exclusiv cu categorii etice şi cu intransigente morale, acolo unde sunt chemate să opereze preponderent, esteticul şi axiologia. Cu toate inconsecvenţele lui, farmecul histrionic al personalităţii fascinante a lui Bogza, una dintre cele mai complexe şi mai contradictorii din întregul spaţiu intelectual românesc al secolului XX, poate fi incitant şi atractiv pentru demersul critic interesat de sensul etic (cel artistic, face obiectul altui capitol al cărţii) al revoltei, de autenticitatea, credibilitatea şi angajamentul moral inerent manifestării pe plan estetic. Ce este acel ceva care transformă o simplă dispoziţie bilioasă ori o răzvrătire, venind din capriciile temperamentului, în revoltă şi act existenţial asumat? Fără îndoială, răspunsul, malrausian este cel mai la îndemână: viaţa transformată în conştiinţă. Or, pe acest palier, al existenţei autentificate de conştiinţă, rămân, în cazul nostru, câteva lucruri de discutat.

În 1937, revoltatul Geo Bogza scria, cu îndreptăţită indignare şi neascuns resentiment, un articol coroziv împotriva cenzurii, intitulat sugestiv şi inspirat Condeie în lanţuri: „E undeva în ţara noastră vreun condei cu adevărat liber? (…). Condeiele tac, condeiele sunt în lanţuri". Condeiele vizate, dacă erau atunci în lanţuri simbolice, aceasta se întâmpla, cel mult din cauza unor prejudecăţi morale – era vorba de acuzaţia de literatură pornografică adusă Poemului invectivăconformism sau pudibonderie. Altminteri, condeiele erau libere să scrie ce vor – unele să-l apere chiar, pe Geo Bogza! – iar justiţia era liberă să judece imparţial şi să-l achite pe acelaşi, în

procesul liber care a urmat. Revolta poetului ne apare îndreptăţită şi de înţeles, răspunsul unei societăţi libere – încă libere! r mobilizată în apărarea poetului şi a drepturilor sale civice, pe măsură. Situaţie care, din nefericire, nu se va mai repeta după instaurarea silnică a comunismului în România, în acest context, metamorfoza lui Geo Bogza este uluitoare şi tragic grotescă.

Revolte şi consimţiri

Revolta de ieri se transformă în angajament ideologic manifest şi în adeziune necondiţionată, exasperarea tragică de altă dată devine entuziasm plenar, lipsit de dileme, insurgentul neînduplecat se metamorfozează nefericit în obedientul de serviciu al regimului (entuziasmându-se nemăsurat la vederea „epopeicului" Canal, de nefastă amintire, tocmai în epoca în care elitele româneşti erau supuse aici unui veritabil proces de exterminare), poetul incendiar erotic ajunge să-şi clameze ditirambic dragostea… pentru Stalin, în cel mai patetic panegiric scris la moartea acestuia, din întreaga presă românească. Profesionistul invectivei literare, cu dimensiune superior artistică, devine campionul adulării greţos-propagandistice şi a encomionului deşănţat:

y4 plecat din lumea aceasta omul al cărui nume e scris pe cea mai măreaţă pagină din istoria omenirii. A plecat din lumea aceasta omul în a cărui mână a stat spada cu care proletariatul a rupt pentru întâia oară lanţurile robiei. A plecat din lumea aceasta bărbatul ale cărui înalte calităţi de erou, a cărui adâncă înţelepciune a purtat prin furtuni şi a dus la o mare forţă şi strălucire, cel dintâi Stat al muncitorilor. A plecat din lumea aceasta, şi-a început somnul de veci sub stelele de rubin ale Kremlinului, marele Iosif Vissarionovici Stalin…

Inima popoarelor sovietice şi a întregii omeniri muncitoare e un singur şi adânc ocean de durere… De necuprins e adâncimea acestei clipe, când de pe scena lumii pleacă eroul celei mai grandioase epopei pe care a cunoscut-o istoria omenirii".

Dacă am reuşit să-mi imaginez stupefacţia şi deruta blajinului militant comunist autohton Gheorghe Dinu, la aflarea veştii că Gide şi Malraux denunţă energic real-comunismul sovietic, nu-l pot imagina, în schimb, în niciun chip, pe Geo Bogza, siderat şi prăbuşit din înaltul entuziasmului său, după raportul lui Hruşciov din 1956, care a denunţat, chiar de la supremul amvon comunist, Congresul al XXIII-lea

al PCUS, crimele lui Stalin. Pentru simplul fapt că el (la fel ca Aragon!) ştia. Geo Bogza cunoştea adevărul în toată grozăvia

Sfidările, revoltele şi consimţirile [avangardes

lui, încă din 1937, dacă ar fi să-i credem mărturisirea târzie, din poveştile combatanţilor despre faptele petrecute în tranşeele republicane ale războiului civil spaniol, de acolo de unde, în acelaşi timp, l-au aflat, în toată nuditatea lui, şi Malraux şi Orwell. Numai că, spre deosebire de aceştia, care fac din rostirea adevărului o supremă problemă de conştiinţă, Geo Bogza, el revoltatul şi insurgentul de profesie, se cumineşte brusc şi inexplicabil şi nu numai ca nu spune adevărul, dar consimte, vinovat şi nedemn, la validarea minciunii, devenind propagatorul (ori propagandistul!) ei.

Târziu, în anii '90, după falimentul comunismului, Geo Bogza nu are mei măcar revolte (faţă de sine, faţă de epocă!), ci doar amnezii senine. Celebrul / oubli aragonian, pare a fi, şi în cazul său, atotputernic. Din nefericire, nu uitarea vindecătoare, însoţită inevitabil de căinţa expiatoare, ci uitarea burete, acea care, cu o singură trăsătură interesată, decopertează şi anihilează mari porţiuni de memorie vinovată. Acum, Stalin e „cel mai mare măcelar al istoriei" (de parcă în 1953 nu ar fi ştiut asta!), atracţia sa pentru comunism îi apare doar ca „o mare naivitate", întemniţarea scriitorilor (unii chiar din ultimul val al avangardei) îl „umple de oroare" (e adevărat, una foarte discretă, consumată în fotoliul de deputat în Marea Adunare Naţională), anii de început ai comunismului îi apar ca „anii întunericului şi bestialităţii" (dar atunci cum rămâne cu revărsările ditirambice: „Simfonia şi epopeea rămân cele două moduri majore în stare să exprime, cât mai deplin conţinutul patetic şi grandoarea acestei acţiuni omeneşti" l\) \ i-a traversat, continuă el retrospectiv, „strângând din dinţi şi căutând să nu fac, chiar de frică, niciuna din ticăloşiile pe care mulţi le făceau din interes". Dar elogiul nefericit adus Canalului, odios lagăr de exterminare a elitei intelectuale şi politice româneşti, publicat mai înainte chiar decât infamantul Drum fără pulbere al lui Petru Dumitriu? Fără îndoială că nu alţii, aceia incriminaţi ca „ticăloşi", au scris acele pagini dezonorante, îi pareenormitate dese alificantă, deşi pune un precaut „păstrând proporţică Arghezi „poate da mâna", în „tragedia personală".

Revolte şi consimţiri provocată de comunism, cu Ahmatova. Cum poate fi comparabil autorul Cuvintelor potrivite care a trecut, e

adevărat, prin momente dificile în primii ani după instaurarea puterii aşa-zis populare, dar nu a făcut nicio zi de închisoare sub comunişti, iar după câţiva ani a beneficiat din plin, până la moarte, de onorurile şi avantajele acestui regim, cu Anna Ahmatova, interzisă, ca scriitor, de regimul sovietic, mai bine de 15 ani şi al cărei soţ, remarcabilul poet Nicolai Gumiliov, a fost. executat de către bolşevici pentru participare la „complot antirevoluţionar", iar fiul său a cunoscut, în mai multe rânduri ororile gulagului stalinist? Şi cu cine sunt comparabili atunci, Voiculescu, Tonegaru, Crainic, Radu Gyr, Gheorghe Brătianu, Păstorel Teodoreanu, I.D. Sârbu, Nicolae Balotă, Vladimir Streinu, Paleologu, Noica, Dinu Pillat, ba chiar şi venerabilul scriitor pentru copii N. Batzaria – arestat la 83 de ani – care au plătit, alături de atâţia alţii, cu ani buni de închisoare sau cu viaţa însăşi, refuzul de a colabora cu comuniştii?

Oricâtă bunăvoinţă ar avea Geo Bogza cu propriul său trecut, el nu poate inventa revolte, opoziţii şi rectitudine, acolo unde nu au existat decât obedienţe şi consimţiri, gesturi de un curaj iluzoriu (prin anii şaptezeci scriam că lumea pe care o visasem că va fi mai bună a început printr-un fratricid") ori vagi parabole versificate: „Treceam printre tigri / Şi le aruncam garoafe, / Treceam printre leoparzi / Şi le aruncam crizanteme, / Treceam printre gheparzi / Şi le aruncam trandafiri, /Iar ei, cuprinşi de perplexitate /Mă lăsau să trec mai departe". E o iluzie din arsenalul suprarealist ori un exerciţiu de (auto) mistificare să afirmi că ferocele carnasiere mai sus pomenite pot fi îmblânzite cu flori, după cum nici instinctul carnasier şi sanguinar al comunismului nu putea fi satisfăcut cu jumătăţi de măsură ori cu gesturi de operetă. J'ai gâche mă vie", al lui Aragon, îmi apare, dacă nu mai sincer, oricum mai plauzibil.

Chiar fără dizidente inventate, e fapt că Geo Bogza a evoluat, în decursul anilor, înspre o atitudine din ce în ce mai rezervată faţă de regim, dublată de una estetică exemplară şi de o poziţie

Sfidările, revoltele şi consimţirile avangardei cu adevărat rectilinie în interiorul breslei scriitoriceşti (a se vedea poziţia sa în cazul de plagiat al lui Barbu, ca şi atitudinea curajoasă fată de imixtiunea tot mai violentă a ideologiei şi a controlului de partid), sfârşind în opoziţia făţişă faţă de regim, prin semnarea scrisorii de susţinere a lui Mircea Dinescu, din aprilie '89.

Bătrânul avangardist regăsise – târziu, e adevărat, şi când nu

mai avea ce pierde – gustul revoltei.

O trecere în revistă a avangardei româneşti nu poate ocoli revista unu şi pe fondatorul ei, Saşa Pană. De revolte sociale şi de angajamente politice exprese, nu poate fi vorba la acesta, medic militar, deci ofiţer activ al armatei, care era prin definiţie apolitică. De simpatii de stânga, putem însă vorbi, ca de altfel la mulţi dintre avangardişti. Cât despre faptul că, ulterior, Saşa Pană şi-a rememorat (sau şi-a inventat?!) o presupusă activitate comunistă clandestină, în care fusese introdus şi iniţiat de Ion Călugăru, cu întâlniri tovărăşeşti conspirative şi cu febrile activităţi antifasciste, faptele trebuie luate sub beneficiu de inventar. E posibil ca unele episoade să se fi petrecut după cum le istoriseşte autorul – suntem în anii războiului, când persecuţiile împotriva evreilor sunt constante şi grave – deşi impresia la lectură este aceea de vădită literaturizare şi de bricolaj biografic, pentru confecţionarea destul de amatoristică a unei convenabile fişe de cadre şi a unei necesare biografii de partid. Iată un fragment din amintirile de ilegalist incipient ale lui Saşa Pană, aşa cum apar ele în Născut în ’0229.

„Conspirativitatea cerea din partea celor angrenaţi în această activitate, respectarea întocmai a orei şi minutei stabilite, precum şi recomandările persoanelor cu care te aflai în legătură </ Dacă parcurgând tot trotuarul din faţa Cişmigiuiui, ajungeam în faţa liceului şi nu întâlneam persoana căreia urma să-i dau mesajul, nu refăceam drumul îndărăt. Absenţa ei însemna că s-a

Revolte şi consimţiri simţit filată de agenţii Siguranţei sau chiar a fost arestată. Trebuia să dispar înainte ca prezenţa mea să pară suspectă copoilor rămaşi la pândă. Locuinţa mea a fost casă conspirativă în care au ţinut şedinţe şi au locuit clandestin tovarăşi cu munci tot mai importante…” etc… etc.

După relativ puţina consideraţie care i s-a acordat de către regimul comunist, înţelegem că respectivele „merite” şi antecedentele ilegaliste (destul de rocamboleşti!) nu vor fi cântărit prea mult în ochii acestuia, în scurtă vreme, întemeietorul lui unu înţelege că a contesta este un apanaj al libertăţii (a celei burgheze, desigur!), ca şi revolta, de altfel: Nenorocirea – îşi aminteşte fiul său, Vladimir30 pentru el a început în momentul în care şi-a dat seama că una e să fii animat de idealuri de stânga şi alta e să fii obligat, să fii constrâns să faci neapărat literatură angajată la stânga. Pentru că vom vorbi despre Tzara, faptul

că el a făcut parte din Rezistenţă, că a fost membru al Partidului Comunist Francez, că a fost la stânga, a rămas fără consecinţe în poezia sa. Nu a făcut concesii în literatura sa, nu i-a dictat partidul ceea ce trebuie să scrie.

Acest lucru se putea realiza la Paris, într-o lume liberă, nu însă şi la Bucureşti (s.n.). În România lucrurile erau complicate, a-ţi păstra independenta era o iluzie. Aşa că, după ce a scos revista Orizont, încă din toamna lui '44 au început ingerinţele, a început să i se ceară ce să publice şi ce nu. S-a desfiinţat în cele din urmă, publicaţia…"

După câteva scurte avataruri publicistice (unul ca redactor al revistei militare Educaţia artistică), revine definitiv la meseria de medic militar, ocupând o funcţie de oarecare însemnătate în Garnizoana Bucureşti, tară a suferi nicio persecuţie din partea regimului, dar şi tară a fi proiectat în luminile rampei, de către acesta. Rămâne într-un con de umbră din care nu va ieşi decât odată cu publicarea, în 1969, a foarte bine alcătuitei Antologii a literaturii române de avangardă.

Sfidările, revoltele şi consimţirile avangardei

Revoltele lui sunt mult mai temperate, în fond nişte fronde simpatice care în lipsa notorie a unei structuri de insurgent, se consumă exclusiv în negaţii şi insolenţe de ordin estetic, antitradiţionaliste şi antiacademice, precum celebrul Manifest cu care se deschide revista unu, editată de el, la l aprilie 1928, la Dorohoi, din solda de locotenent: „«cititor, deparazitează-ţi creierul!» / strigăt în timpan / avion / t.f.f. – radio / televiziune / 76 h.p. / () arde maculatura bibliotecilor / a. et p. Chr. n. / 123456789.000.000.000.000.000. kg. /sau îngraşă şobolanii/scribi / abţibilduri / sterilitate / amanita muscaria / eftimihalachisme / brontozauri / Huooo // Combină verb / abedefghijklomnpqrstuvwxyz / = artă ritm viteză neprevăzut granit / guttenberg reînvii" 31.

Topoi-i consacraţi ai negaţiei avangardiste sunt masiv prezenţi şi la Saşa Pană: idisioncrazia faţă de bibliotecă (în subtext, faţă de literatură), rejectarea stilului osificat, academic, denunţarea culturii oficializate („brontozaurii"), în contrapunere cu reprezentanţii inovaţiei, deplângerea sterilităţii, etc. E o revoltă plină de virulenţă contra modelor şi a modelelor consacrate care sunt negate şi rejectate intempestiv, într-un fel de paricid simbolic, specific şi constitutiv avangardei. Nu peste mult timp, Breton va recomanda în Al doilea

manifest, distrugerea nemiloasă şi definitivă a vechilor idoli: „În materie de revoltă, niciunul dintre noi nu trebuie să aibă strămoşF. Cei de la unu porniseră deja impetuos această contestare, cu un elan iconoclast şi demolitiv viguros care va spori după ce înspre revistă se vor îndrepta şi o parte dintre integralişti.

Cât despre revolta împotriva locurilor comune, însoţită de inerente contestări şi demolări furioase în câmp estetic, ea este cel mai bine sintetizată de Geo Bogza care – într-o manieră cu totul originală – recomandă volumul de poezii al lui Saşa Pană, Echinox arbitrar32, apărut în 1931, printr-o banderolă, cu următorul text:» Saşa Pană are talent? Nu cred. Chiar dacă a avut cândva, sunt sgur că l-a asasinat, în clipa în care l-a prins în flagrant delict cu academia (s.n.)".

Revolte şi consimţiri

Ultima revoltă avangardistă notabilă, înainte de a se aşterne tăcerea totală, în sumbrul peisaj al României comunizate, este cea a grupului suprarealist: Gellu Naum, Paul Păun, Gherasim Luca, D. Trost, Virgil Teodorescu. Poziţia radicală şi nihilistă a lui Breton din Al doilea manifest devine, după mulţi ani, premiză teoretică pentru Critica mizeriei, textul din 1945, semnat de Gellu Naum, Paul Păun şi Virgil Teodorescu.

Totul îi nemulţumeşte pe cei trei tineri suprarealişti: critica literară „oficială" (în care văd un perfid instrument burghez al represiunii), ca şi poliţia însăşi, îi asupreşte cinic şi îi limitează; „moderniştii" sunt depăşiţi (iată negarea negaţiei şi irepresibila tentaţie, dacă nu vocaţie, a avangardei, de punere în chestiune a tuturor avangardelor anterioare) pentru că au rămas cantonaţi în preocupări pur formale şi sunt responsabili, atât de eşecul „spiritului nou în România", cât şi, mai ales, de „înţelegerea confuză, reacţionară, a suprarealismului" – şi aici sunt înşiraţi de-a valma „duşmanii" curentului, de la Saşa Pană care-i analizase pe autori în volumul Sadismul adevărului, până ia colegii lor Gherasim Luca şi D. Trost, acuzaţi de orientare mistică.

Dar ceea ce-i irită cel mai mult pe rebeli este blasfemia comisă de unii, de a vedea în suprarealism doar o „revoluţie verbală", când el de fapt este, în opinia lor, „permanentul efort pentru eliberarea expresiei umane sub toate formele ei, eliberare care nu poate fi concepută în afara eliberării totale a omului „33. Ideea are un sâmbure bretonian, dar un vizibil înveliş lozincard propagandistic care la

Bucureşti putea rima atunci cu unele dintre sloganurile proaspăt instalatei puteri comuniste. Radicalismul militant şi angajat al lui Breton din Al doilea manifest şi din alte câteva luări de poziţie de la începutul anilor ’30, este reluat, reşapat şi revalorificat, în condiţiile particulare de schimbare a climatului

Sfidările, revoltele şi consimţirile avangardei politic şi de „circumstanţe revoluţionare”. Adeziunea „definitivă” la materialismul dialectic – cu care „nu e de glumit”, ne amintim că se preciza ritos în Al doilea manifest – ca şi asumarea idealurilor şi practicilor revoluţiei sociale, implicând subversiunea sistemului, practicată prin scrisul suprarealist, sunt mijloace consacrate de luptă pentru eliberarea omului”. Tinerii români se arată intransigent imperativi faţă de absoluta necesitate a implicării în transformările sociale care vor urma, detestă subiectivismul, onirismul excesiv sau alunecările în metafizic (suprarealismul nu are voie să „se lase curtat de Dumnezeu” l) şi se declară adepţi înflăcăraţi ai atitudinii şi acţiunii revoluţionare, din fericire, lipsiţi de anarhismul violent pe care Breton îl propovăduia în scrierea sa.

Refuzul şi inacceptarea oricărui preexistent sunt manifeste, atât în ceea ce priveşte nivelul social, cât şi pe cel literar, prin respingerea violentă a vechilor experienţe avangardiste, îndeosebi „a ştiinţei moderne” integraliste: „În acest sens – se spune în Critica mizerieiceea ce ne propunem aici nu este de a discuta asupra eficacităţii unor metode sau altora, ci de a semnala activitatea unei serii de personagii a căror prezenţă întâmplătoare sau voită în marginea suprarealismului nu poate avea altă explicaţie decât dorinţa de a întârzia cât mai mult, de a compromite pe cât posibil acest efort…”

Dar ce ne facem atunci cu celebra afirmaţie bretoniană din Vasele comunicante, prin care ilustrul papă al suprarealismului „măria” – tot revoluţionar, desigur – acţiunea cu visul, depăşind prin aceasta o stare anterioară prelungită, de „divorţ deprimant”! Răspunsurile vin din mai multe părţi, iar unul deosebit de tranşant îi aparţine lui Gellu Nanm34, într-un articol din 1945, intitulat Medium. Poezia este „ştiinţă a acţiunii”, afirma poetul teoretician în altă parte, dar sensul ei liric este redescoperit şi direcţionat spre explorarea zonelor încă neexplorate, spre realitatea hipnotică, „mediumnică”, a obiectelor, spre misterul care se naşte în regimul nocturn, hipnotic şi

Revolte şi consimţiri hipnagogic, al imaginii poetice, atunci când

inconştientul imersează, pe cale onirică, în adâncuri altfel insondabile.

Raymond care e întotdeauna exact şi esenţial în aprecieri, vede o caracteristică fundamentală a suprarealismului în dorinţa membrilor săi de a fi „regii unui regat nocturn, luminat de stranii aurore boreale, de fosforescente, de fantasme emanând din insondabil, O adâncă nostalgie U bântuie şi un regret deznădăjduit de a nu putea urca din aproape în aproape, până la sursa unde posibilele coexistă fără să se excludă…"

Poetul român exaltă şi el misterul, locurile „delirant de pustii" din pânzele lui de Chirico, orizonturile succesive ale lui Tanguy, „vraja" poemelor lui Lautréamont sau Breton: „pentru acest mister iubesc imaginile, nu importă ce imagini, tulburătoarele şi deconcertantele imagini mister, care-ţi schimbă faţa universului". Poeţii aşadar, nu ar avea altceva de făcut decât să descopere, să creeze şi să multiplice, ilimitat, „misterul" despre care e vorba, într-un fel, ca un răspuns aposteriori la o afirmaţie bretoniană din mult pomenitul Manifest al doilea, misterul hipnotic pe care-l exaltă poetul român poate fi privit ca un vehicul de acces în teritoriile infralirice ale suprarealismului, într-un un areal supralogic, al reconcilierii contrariilor: „Totul te face să crezi că există un anumit punct al spiritului de unde viaţa şi moartea, realul şi imaginarul trecutul şi viitorul, comunicabilul şi incomunicabilul, superiorul şi inferiorul, încetează de a mai fi concepute contradictoriu. Or, zadarnic am căuta în activitatea suprarealistă un alt mobil decât speranţa de a determina acest punct".

Pe calea ce duce spre acest more geometrico al spiritului pur, se vor etala toate instrumentele consacrate ale suprarealismului: automatismul psihic, imaginaţia atotputernică („lumina imaginii"}. hazardul asociativ şi obiectiv (imaginile spontane), ocultismul magic, autenticitatea, percepţia hipnotică, etc.

Ele reapar şi în ultima revoltă notabilă a suprarealismului, o viguroasă luare de poziţie teoretică, prin textul semnat în acelaşi an

Sfidările, revoltele şi consimţirile avangardei

1945, de Gherasim Luca şi Trost, intitulat Dialectique de la Dialectique – message adresse au mouvement surréaliste internaţionale. Textul, ca şi în general, târzia dar extraordinara ecloziune a mişcării suprarealiste româneşti din preajma războiului, nu trec fără a fi băgate în seamă şi primesc o recunoaştere importantă prin afirmaţia lui Breton, făcută cu prilejul Expoziţiei internaţionale

suprarealiste, deschise la Paris în 1947, care constată, măgulitor pentru tinerii români, că centrul poeziei mondiale moderne s-a mutat la Bucureşti. Din păcate, afirmaţia a însemnat şi ultimul panegiric (onorant, e adevărat) pentru suprarealismul românesc care nu va putea coexista în niciun chip cu realismul socialist. Drept pentru care, deşi în 1945 adoptau, în tonul epocii, violente şi zgomotoase poziţiiprom arxiste şi făceau înflăcărate rământe de credinţă materialismului dialectic, suprarealiştii (şi în general, avangardiştii) vor fi siliţi să abandoneze câmpul de luptă, unii luând calea exilului (Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost, Sesto Pals), alţii pe cea a tăcerii impuse sau a refugiului în genuri literare inofensive, care nu ridicau „probleme" ideologice, cum ar fi literatura pentru copii, în care a excelat, de pildă, Gellu Naum. Câţiva doar (Aurel Baranga, Virgil Teodorescu), vor ocupa poziţii literare importante în timpul regimului, plătindu-le prin angajament şi tezism în cazul primului, prin obedienţă şi literatură encomiastică, la cel de-al doilea, ajuns prin anii '70 preşedinte al Uniunii Scriitorilor.

Dialectica dialecticii ambiţionează să aibă bătaie lungă şi în consecinţă, se adresează mişcării suprarealiste internaţionale (– prietenilor nefştri suprarealişti răspândiţi în întreaga lume") şi lui Breton însuşi (cu „cel mai arzător mesaj"), într-un efort lansat, de afirmare şi de poziţionare, nu numai geografic-latitudinală („le indicăm poziţia noastră exactă, 45°5 latitudine nordică şi 26° longitudine estică"), cum o fac autorii, cu un teribilism ce nu exclude chic-ul ci, teoretică, doctrinară şi principială. E un text eclectic şi prolix pe alocuri, dar impetuos şi năvalnic, excesiv adeseori, dar Patetic convingător, prin freamătul ideatic ce se naşte din debordanta

Revolte şi consimţiri

Sfidările, revoltele şi consimţirile avangardei preaplinului intelectual şi sufletesc. Un text oarecum provincial, cu o luxurianţă verbală pe care ţi-o dă o perioadă de îndelungă izolare şi de tăiere a tuturor punţilor (pricinuită de „războiul imperialist mondial"), cu angajamente revoluţionare ce par naive, astăzi: „În adeziunea noastră la materialismul dialectic, în destinul istoric al proletariatului internaţional şi în sublimele cuceriri teoretice ale suprarealismului". Până aici, nimic nu pare neobişnuit; e o asumare a unora din ideile forţă ale celui de-a/ doilea manifest, cu o întârziere istorică de peste un deceniu şi jumătate. Paradoxal, defectele manifestului eseu sunt

totodată şi calităţile lui. Sentimentul izolării care îi încearcă pe autori, le oferă în acelaşi timp necesara distanţă a privirii panoramice asupra fenomenului suprarealist, patetismul poate prea marcat îi împinge înspre un radicalism al judecăţilor exemplare, sinceritatea angajamentului revoluţionar, în puritatea sa originară, utilizează dialectica cu un aplomb şi cu o consecvenţă mult mai mari decât cele care le erau îngăduite marxist-leniniştilor ortodocşi: „… noi credem că suprarealismul nu poate exista decât într-o opoziţie continuă faţă de lumea întreagă şi faţă de el însuşi, în această negare a negaţiei; dirijată de delirul cel mai neexprimabil şi aceasta fără să piardă, bineînţeles, un aspect sau altul din puterea sa revoluţionară imediată".

Un suprarealism al dorinţei (care ia în considerare nu numai dorinţele „pitite în inconştient", ci şi pe acelea „pe care trebuie abia să le inventăm") , bazat pe plăcerea diabolică a negaţiei şi a negării negaţiei, împinge câmpul de semnificaţie al revoltei suprarealiste („suntem specialişti ai Revoltei") în orizonturi foarte vaste. Nu revolta estetică îi interesează în primul rând pe cei doi autori; dimpotrivă, ea este sortită să eşueze inevitabil în capcana, ferm denunţată, a refuzului şi a scandalului, frecvente pe terenul artelor moderne, de care – cu perfidie – s-ar putea servi „duşmanul de clasă". Starea permanent revoluţionară a suprarealismului – aceasta e finalitatea supremă! singura în stare a oferi sintezele salvatoare (adarnic aşteptate") şi întâlnirea cu hazardul obiectiv („în accepţia a je întâlnire a finalităţii umane cu cauzalitatea universală"), trebuie viguros susţinută de o metodă „concretă revoluţionară care să nu fie pată de vreun reziduu idealist".

Continuumul revoluţionar suprarealist are nevoie de un sens activ, dinamic şi insurgent, căci altfel este ameninţat de devierile artistice – iată că deviâţionismul care a ocazionat teribilele procese staliniste ale anilor '430 face, pe lângă zecile de mii de victime politice, şi victime artistice. Unde poate fi găsit necesarul şi infailibilul sens? Suprarealismul valah răspunde cu nonşalantă (precum un celebru personaj apollinairean, de aceeaşi obârşie): în eros.

„… noi am ajuns să considerăm magnetismul erotic drept suportul nostru insurecţional cel mai valabil (s. n). (…) Puterea distrugătoare a iubirii faţă de orice ordine stabilă, conţine şi depăşeşte nevoile revoluţionare ale epocii noastre. Noi proclamăm iubirea, eliberată de constrângerile ei sociale şi individuale, psihologice şi

teoretice, religioase sau sentimentale, ca principala noastră metodă de cunoaştere şi de acţiune (s.n.)".

Nu altceva proclama Breton în Point du Jour, afirmând că „nu există soluţie în afara dragostei" Ba mai mult, crosul este pentru părintele suprarealismului „principiul subversiunii totale", în faţa căruia toate barierele convenţionale ori sociale cad, pentru că lumea poate fi reconfigurată prin prezenţa femeii iubite („la beaute sera convulsive ou ne sera pas"), prin erosul devorator, sublim, împins până la ultimele sale consecinţe, focalizat exclusiv asupra unei unice prezenţe, vitale şi de neînlocuit. Este viziunea pe care Breton o ilustrează în Nadja („puisque tu existes, comme toi seule sais exister..."), este eroul absolut al lui Éluard (ardenta, inexorabila aspiraţie spre puritate şi spre „absolutul iubirii", de care vorbeşte Raymond), diferită însă esenţial de viziuni mult mai violente şi mai radicale asupra subiectului, acelea care producând, cum spune Breton lsş, „w/7 dezacord ireductibil asupra concepţiei despre iubire", au

Jţevolte şi consimţiri produs în sânul mişcării suprarealiste schisme mai numeroase şi mai nete decât înseşi opţiunile politice.

Pentru cei doi suprarealişti români (al căror suport teoretic se întinde de la Sade la Breton, neuitându-i pe Engels şi Freud), iubirea se întrepătrunde strâns cu puterea şi, în consecinţă, cu impulsul revoluţionar care face ea să se „dialecticizeze": Această iubire dialecticizată şi materializată (s. n) constituie metoda revoluţionară relativ-absolută pe care suprarealismul ne-a dezvăluit-o, iar prin descoperirea de noi posibilităţi erotice, care să depăşească amorul social, medical sau psihologic, noi ajungem la sesizarea primelor aspecte ale iubirii obiective. (...) Noi credem că erotizarea fără limite a proletariatului constituie garanţia cea mai preţioasă care se poate găsi pentru a-i asigura, în epoca mizeră pe care o traversăm, o reală dezvoltare revoluţionară".

Propun ca exerciţiu de imaginaţie pentru realizarea tabloului vivant al iubirii materialist-dialectice, în Bucureştiul anului 1945, portretul de grup al celor patru cavaleri roşii „4 na, Luca, Teo, Dej", cei care vârau spaima în burgheji, folosind armele proletariului îndelung şi temeinic „erotizat" (eventual, în cazul celor mai îndărătnici, în stabilimente speciale, ca cele de la Jilava, Sighet sau Aiud), Un peisaj suprarealist pe care numai diabolica artă combinatorie a unui Dalí l-ar fi putut imagina, în ciuda enormităţii afirmaţiei despre „necesitatea

erotizării proletariatului" şi a umorului involuntar pe care aceasta îl conţine, aserţiunea merită a fi discutată, în contextul relaţiei sexualitate-putere, care revine adesea, explicit ori subiacent, în proiecţiile social revoluţionare.

În câteva dintre lucrările lui esenţiale, începând cu Totem şi tabu (1913), trecând prin Psihologia de grup, pentru a ajunge îndeosebi la Angoasă în civilizaţie şi Moise şi monoteismul (1939), Sigmund Freud35 ia în discuţie conflictul care se naşte între dorinţa individuală şi constrângerile sociale şi sugerează că dorinţa ţâşnită din instinctualitate va veni, inevitabil, în atingere conflictuală cu regulile civilizatorii şi cu principiile ordinii sociale, iar impulsurile

Sfidările, revoltele şi consimţirile avangardei reprimate se vor sublima în diferite reprezentări ale socialului: politică, ştiinţă, artă. În acest context, Freud va critica regimul sovietic tocmai datorită faptului că energiile sociale ale comunismului izvorăsc din ură împotriva burghezei, iar nu din dragoste pentru propriile idealuri. Pentru doctorul vienez, sexualitatea va funcţiona atât ca un loc central al energiilor represive, cât şi ca o sursă potenţială de energii subversive. Premiză pe care suprarealiştii au îmbrăţişat-o cu un entuziasm fără rezerve.

„Critica economică a sistemului comunist – scrie Freud în Das Unbehagen in der Kultur – nu este treaba mea şi nu sunt în măsură să cercetez dacă suprimarea proprietăţii private este oportună şi avantajoasă. Dimpotrivă, în ceea ce priveşte postulatul său psihologic, mă socot autorizat să recunos" aici o iluzie fără nicio acoperire. (…). Dacă am desfiinţa dreptul individual la bunurile materiale, va subzista privilegiul sexual, de unde emană în mod obligatoriu cea mai violentă gelozie, ca şi ostilitatea cea mai vie între fiinţe care, de altfel, ocupă acelaşi rang".

Gânditorii neo-freudieni, precum Herbert Marcuse, îl urmează pe maestru în a reprezenta sexualitatea ca sediu urnan central al pornirilor represive, dar se despart de el atunci când văd în eliberarea sexuală şi un pas important al eliberării sociale şi politice. Nimic mai interesant decât acest soi de fourierism sui-generis, în care energiile libidinale sunt asamblate „cooperatist", în vederea eliberării personale şi a progresului social. Un proiect de utopie socialistă care, în vagul ei, nu este prea departe de tatonările suprarealiştilor români.36 Aceştia, la rândul lor, se despart – în linie marxistă – de Freud, mai exact de

viziunea sa, aşa numit oedipâană, asupra erosului.

„M? / am pus problema – spun ei – eliberării integrale a omului, condiţionând astfel această libertate de distrugerea poziţiei noastre oedipiene iniţiale; convinşi că o revoluţie suprarealistă trebuie dublată concret de o revoluţie împotriva naturii".

Sfidările, revoltele şi consimţirile avangardei

Or, în aceste condiţii, finalitatea demersului lor este extrem de îndrăzneaţă: „transformarea calitativă a iubirii într-o metodă generală de revoluţie şi posibilitatea de a depăşi, printr-un salt formidabil, imaginea inconştientă a iubirii", mai precis, eliberarea de „spaima de moarte datorată naşterii", de „limitările complexuale", de „fixitatea mnezică a mamei" şi de „persistenţa dublului primitiv pe care îl purtăm în noi". Atitudinea non-oedipiană va fi extinsă din necesităţi revoluţionare – cum altfel? – pe un plan general, la toate nivelurile existenţei, servind drept suport infra-psihic în lupta revoluţionară nemijlocită. Ce este această atitudine în fond, autorii manifestului nu ne spun cu claritate. Dimpotrivă, pentru Gherasim Luca care abordează subiectul şi în Inventatorul iubirii 37, infuzia lirică, vagul sentimentului şi imprecizia semantică par a fi unelte cele mai la îndemână, iar rezultatul este sugerarea unei stări de spirit nebuloase care, pentru moment, se refuză preciziei conceptului, plutind în vagi aluzii existenţialiste.

„De câteva mii de ani se propagă ca o molimă obscurantistă acest om axiomatic al lui Oedip, omul complexului de castraţie şi al traumatismului natal, pe care se sprijină iubirile, profesiunile, cravatele şi gentile, progresul, artele şi bisericile voastre. Detest acest fiu natural al lui Oedip, urăsc şi refuz biologia lui fixă. Şi dacă omul e aşa pentru că se naşte, atunci nu-mi rămâne decât să refuz naşterea (s.n.), să refuz orice axiomă, chiar dacă are de partea ei aparenţele certitudinii. Suportând ca un blestem această rudimentară psihologie, consecinţă a naşterii, nu vom descoperi niciodată posibilitatea de a apărea pe lume în afara traumatismului natal. Umanitatea oedipiană îşi merită soarta.

Pentru că nu m-am desprins încă de pântecele matern şi de sublimele lui orizonturi, par acum atât de ameţit, de somnoros şi totdeauna în altă parte. De aceea, gesturile mele par întrerupte, vorbele fără şir, mişcările prea lente sau prea repezi, contradictorii, monstruoase, adorabile".

Nici în manifest, lucrurile nu sunt mai limpezi. Deducem doar că inconştientul proletariatului îl menţine pe acesta într-o formă de sclavie faţă de sine însuşi şi că „dinţii revoluţiei" trebuie să muşte adânc din pasivitatea inconştientă şi naturală a omului. Pentru ca proletariatul să-şi asigure victoria în lupta cu duşmanul de clasă, ascuns „chiar în sângele lui", el trebuie să dea frâu liber unei sexualităţi debordante şi eliberatoare.

Nu altceva va susţine, desigur i în alţi termeni şi de pe poziţii teoretice diferite, Michel Foucault*8, în fundamentala sa Istorie a sexualităţii, combătând ipotezele freudiene despre rolul represiv al instinctului libidinal. Aşadar, nu a abolim orgasmul", cum sună sloganul Marelui Frate, din 1984 al lui Orwell, ci, a contraria, să-l declarăm obligatoriu. E şi părerea lui Foucault: societăţile moderne (inclusiv regimurile totalitare) nu vor mai reprima sexualitatea, ci se vor servi de energiile pe care aceasta le eliberează şi vor căuta să le administreze (uneori cu mână de fier!), în propriul lor folos. Puterea şi sexul vor forma un binom indestructibil, susţinându-se şi condiţionându-se reciproc: plăcerea şi puterea – scrie Foucault – nu se vor anula şi nici nu se vor întoarce una împotriva alteia, ele se vor căuta, se vor suprapune şi se vor susţine una pe alta. Între cele două categorii există o adevărată relaţie de complicitate".

Aceeaşi opinie o exprimă, în stilul lor inconfundabil, Pascal Bruckner şi Alain Finkielkraut, în celebra de acum, Noua dezordine amoroasă119.

„Cum să nu vezi, dimpotrivă, că orgasmul este întotdeauna cuvântul puterii (s.n.), că nu este deloc punctul orb, ci orbitor şi că, reinserare – din afară – a dorinţei înlăunind calm al legilor, el este însăşi aspiraţia instituţiei.

Instituţia" (şi, dacă e vorba de puterea proletariului, statul totalitar însuşi) va 9 gestiona", mai permisiv sau mai represiv, sexu-uitatea, în funcţie de propriile-i interese. De pildă, în primii ani ai Hiterii bolşevice în Rusia, sexualitatea se desfăşura liberă şi neîngrădita, ca o sfidare la adresa moralei burgeze şi era tratată în limite

Revolte şi consimţiri strict fiziologice, la fel ca hrănirea sau odihna, adică o împlinire a unor nevoi naturale, un steag care merită fluturat în faţa burgheziei (aceasta, privită ca fiind generatoarea unui cod moral restrictiv şi represiv) sau cum spune un istoric recunoscut

al perioadei respective, Sheila Fitzpatrick40, ea devenise „aproape un rite de passage comunist". Situaţia va fi textualizată distopic în binecunoscuta contrautopie aâui Zamiatin, Noi, în care cetăţenii, deveniţi nonidentităţi, adică simple realităţi numerice, sunt recompensaţi pentru fidelitate de către Statul Unic, prin favoruri sexuale cu parteneri-numere, aleşi cu grijă, pe baza unor corespondente ştiinţifice (determinarea cantităţii de hormoni sexuali din circuitul sanguin) „chiar de către infailibila Instituţie. „Erotizarea proletariatului" – ca să folosim formula suprarealiştilor noştri – adică liberalizarea sexualităţii, începe – scenariu imuabil, cu valoare de generalitate în „patrule" proletarilor – prin a fi proclamată ritos şi sfârşeşte prin a fi confiscată brutal de către statul totalitar, alergic la orice formă de libertate a individului, inclusiv la cea amoroasă.

Îndrăzneţ până la insolentă, retoric şi gomos, dar şi fantezist şi intuitiv, intransigent ideologiceşte, de pe binecunoscutele poziţii de stânga, dar şi sprinţar eseistic, scris cu pasiune şi talent, ca un permanent slalom printre idei suprarealiste şi sloganuri marxiste, cu anunţate premize revoluţionare, dar cu finalitate teoretică minimă, textul celor doi, D. Trost, dar mai ales Gherasim Luca (cea mai mare parte a ideilor le-am regăsit şi în alte opere ale sale), rămâne un demers fermecător, susţinut cu febrilitate juvenilă şi ascuţime de condei, o sfidare adresată confortului mental şi convenţiilor de toate felurile, unul dintre textele cele mai incitante ale perioadei. Pasiunii şi stării frenetice în care a fost scris, li s-ar potrivi – extrapolată, desigur – chiar o fază a autorilor înşişi, vorbind despre „acea siguranţă ce aminteşte voiajurile somnambulilor către lăuntrul propriului lor mister, identificat o clipă cu destinul secret al omenirii" 41.

Chiar dacă nu a vizat întotdeauna cauze „măreţe", de genul „erotizării proletariatului", ci s-a mărginit la contexte şi la circum

Sfidările, revoltele şi consimţirile avangardei stanţe mult mai personale, erosul a prilejuit întotdeauna textualizări avangardiste eclatante (teribilistele „romane de dragoste", cum ar spune acelaşi Gherasim Luca) într-o gamă foarte întinsă de la exhibarea ostentativă a licenţiosului, la interogaţii dramatice învăluite deseori într-un halou tragic.

Unele dintre insolenţele patente ale avangardei se domolesc încetul cu încetul, dar spiritul sfidării avangardiste diseminează într-un câmp literar foarte vast, pentru a deveni în cele din urmă

canonic, integrat şi constitutiv oricărui demers literar al modernităţii ori al postmodernismului.

Geo Bogza sentimentalul

Geo Bogza sentimentalul

Imaginea unui Geo Bogza romantic şi sentimental ar putea cu uşurinţă să pară neverosimilă. Nu este el autorul unora dintre cele mai mari insolenţe produse de o avangardă pentru care sfidarea era înscrisă în chiar codul său genetic? Cum să îl bănuieşti că în filigranul său poetic de adâncime are o predispoziţie romantică şi că matricea sa creatoare este alimentată cu nostalgii, melancolii, onirism şi o irepresibilă tentaţie a evaziunii înspre spaţii largi şi infinitudini elementare, tocmai pe teribilistul şi excentricul redactor de la Urmuz şi unu pentru care minarea poeziei, pulverizată de detonatorul lucidităţii demitizante şi a ironiei sarcastice, părea că a devenit profesie de credinţă, act legitimator şi finalitate estetică?

La o primă vedere avem la îndemână puţine linii definitorii pentru a schiţa crochiul unui sentimental, al unui romantic deghizat, pentru care bravada e o enormă disimulare a timidităţii şi a unei sensibilităţi excesiv vibratile. Ar putea părea ciudat să-l catalogăm de sentimental pe acela ale cărui îndrăzneli în materie de limbaj erotic îi mirau până şi pe colegi, prezent în două rânduri în sala de tribunal pentru ultraj la morala publică, pe impetuosul şi intemperantul polemist, pe freneticul reporter, cu priză directă la concreteţea realului.

La o privire mai atentă, lucrurile se limpezesc şi nu mai par atât de greu de acceptat. Şi nu numai pentru că percepţia febrilă şi frenetică a unui real în plină mişcare şi transformare, aflat în permanentă geneză, îşi are sorgintea în neliniştea vizionară a romanticilor, cum aflăm de la Marcel Raymond1, iar visul romantic va fi repoziţionat în onirismul suprarealist care reconfigurează esenţial contururile subtile şi informe ale psihismului nostru, îl vom considera Pe Bogza un sentimental. Nu numai pentru că – aşa după cum criticul cel mai avizat al fenomenului o defineşte – avangarda (suprarealismul, în speţă) reprezintă cea mai recentă tentativă de a rupe cu lucrurile care sunt şi de a le substitui altele, în plină activitate, în plină geneză, lucruri cu contururi nesigure ce se încrustează în filigran în adâncul fiinţei.

Nici numai pentru privilegierea visului faţă de care încearcă şi o „reabilitare" teoretică, într-un articol publicat în revista unu. Jubesc

visele fiindcă sunt subversive – scrie el – fiindcă sfredelesc în carne şi restabilesc imanenţele unei justiţii cinice. Tu, servitorule umil pe care stăpâna te-a pălmuit trufaşă să ştii că peste noapte trupul i s-a zvârcolit şi a gâfâit văzându-te cum te apleci deasupra ei zgrunţuros ca un trunchi de copac, cum îi desfiinţezi rochia, încet, sadic, cu ritualul unei judecăţi de apoi. Tu dormeai undeva în neştiinţă, dar visul avea grijă să te răzbune". Şi Breton îl numea pe om „un visător definitiv" care găseşte în onirism un spaţiu compensator.

Esenţială pentru Bogza romanticul este enorma lui capacitate de contemplare a lumii, „simţul infinitului", cum spunea odată Desnos, acea facultate care conferă contemplaţiei tragismul şi disperarea din care se naşte revolta.

Dincolo de teribilisme, de provocare, de tentaţia gestului şocant, ieşit din normă, de privirea poetică tăioasă care dezarticulează un real inconfortabil, poetul are autenticitatea pe care ţi-o dă doar exasperarea creatoare şi profundul disconfort fiinţai. Iar autenticitatea trăirii e premiza magiei poetice de care vorbea Éluard, luarea în posesie a lumii prin cuvânt, numirea ei, recompunerea sa, graţie ritualului vrăjitoresc al limbajului poetic.

Lecţia pe care o învăţăm de la Beguin2 despre visul romantic, i se potriveşte întru totul lui Bogza: Adevărata învăţătură a visului stă în altceva: în însuşi faptul că visezi că porţi în tine toată această libertate de imagini, că ştii că ordinea aparentă a lucrurilor nu e singura cu putinţă".

Revolte şi consimţiri

Realul este contemplat şi decorticat cu metodă, dar cu o calinitate şi o îngăduinţă tandră a privirii care face ca tranşele sale cele mai crude şi mai fetide să fie împiedicate de a căpăta reflexe sardonice, învăluite fiind de o empatică omenie înţelegătoare. Datorită structurii sale psihocreatoare sentimentale, esenţial contemplative, introvertite şi meditative, Bogza va disimula în permanenţă. La modul gradilocvent, retoric, cu gesturi largi şi îndrăzneli şocante, compunându-şi şi întreţinându-şi o figură de tip dur, de pragmatic racordat la spiritul veacului, de om al acţiunii imediate ori de apostol al cauzelor generoase. Un activist al trăirii directe, nemediate, exercitate cu program şi constituite în morală a acţiunii, cu unicul scop, inconştient, niciodată formulat expres, ca frenezia şi acţiunea să reprime contemplativitatea şi umoarea sentimentală.

Un Bogza în permanentă provocare faţă de sine însuşi, într-o competiţie dramatică a cărei unică finalitate este de a se înfăţişa altfel. Un suicid simbolic. O eliberare, urmată de o nouă legitimare. Tot tumultul şi toate meandrele biografiei sale civile ori creatoare pot fi înţelese astfel.

Participă pe frontul războiului civil spaniol, dar concretul tragic al luptei îi va rămâne exterior, refugiat la nivel simbolic, în aria parabolei moralizatoare, înlocuit mai mereu de imaginea maiestuos fascinantă a Guadalquivirului. Experienţa de „guerillero" a scriitorului nu transpare deloc în scrisul său, încât ai zice că înfruntarea militară nu este pentru el decât ocazia de a-şi exersa contemplaţia, savurând măreţia fluviului în drum spre Atlantic sau ascetismul tragic al peisajului andaluz. În schimb, spaţiile largi, siderale ori marine, îl atrag irezistibil şi îi stârnesc exaltări voluptuoase. Are o percepţie senzorială grandioasă asupra cosmosului, în linia lui Whitman pe care îl admiră cu inegalabilul său entuziasm, capabil de mari efuziuni.

Tânărul Bogza se arată intemperant, datorită unui aflet inflamabil", are – cum însuşi spune – teribile ardori erotice, ştie să trăiască hedonist plăcerile iubirii, apoi după cum aflăm din Jurnalul

Geo Bogza sentimentalul de copilărie şi adolescenţă, cade pradă unui acces de sentimentalism, din care se extrage prin singurul manifest dominator care-i stă la îndemână, o afirmare liric de tip phalocratic sau un poem „priapic", cum spune Călinescu. În acest binom de tip corsi et ricorsi, cu fluxuri şi refluxuri, cu teribile violenţe contestatare, urmate de nesfârşite contemplaţii nostalgice, pare să se fixeze formula creatoare a lui Geo Bogza.

Prietenii, ca şi publicul, observă mai ales prima ipostază, aceea care îi oferă vizibilitate literară autorului, a violenţelor de limbaj ori a contestaţiei cel mai adesea stridente.

„Paginile scrise de Bogza – remarcă Saşa Pană3, referindu-se la textele scrise de acesta pentru revista Urmuz – erau ale unui exasperat: violenţe, stridente, îndrăzneli în conţinut şi în vocabular". Iar în altă parte: „În continuare, presa remarcă erotica nestăvilită din scrisul lui Geo Bogza. Bogzele (denumire dată de prietenii de la unu, ţâţelor, cuvânt cu o frecvenţă deosebită la autorul Jurnalului de sex) intraseră de mult în vocabular".

În ceea ce-l priveşte, tânărul poet se analizează în Jurnal cu o luciditate tăioasă şi fără menajamente, scrie preocupat de dispoziţiile

nostalgice care-l bântuie şi de jteaua neagră care îmi călăuzeşte visul, exasperarea", cum spune într-un poem, cu gândul desigur la nervalianul „le soleil noir de la Melancolie":

„Vineril aprilie (1927)

Am fost din nou melancolic, trist, sentimental. Ştiu că în curând voi deveni din nou sarcastic (lată fluxul şi refluxul mai sus pomenit, n.n. / Dar asta nu mă încântă. Ce bine ar fi să existe Dumnezeu. M-aş face călugăr. Trec printr-o gravă criză sufletească".

„Sâmbătă 9 iulie (1927)

Stau toată ziua în casă. Îmi reamintesc de vremea când nu ghilotinasem încă sentimentalismul. Atunci mă durea faptul că fetele la care ţineam (...) sunt nevoite să facă gesturi prozaice (...). Bar astea sunt lucruri de demult".

Revolte şi consimţiri

22 iulie 1928

„Nu mai am nimic sfânt, nu mai am niciun ideal... (...) câteodată sufletul melancolizează; îmi dau seama că starea aceasta de sarcasm este ceva fals, un fel de armură ca să mă apăr de răutatea şi prostia care mă înconjoară".

Tânărul scriitor are, iată, o conştiinţă foarte exactă a faptului că sarcasmul, deşi nu îi este cu totul exterior, rămâne pentru el o modalitate reactivă, o armă de apărare, „un fel de armură împotriva agresiunilor din afară". Să urmărim mai departe confesiunile din anii '30, epocă în care Jurnalul de sex (1929) văzuse deja lumina tiparului, iar furia de a scrie, de a „spune câteva adevăruri cu o tărie de acid sulfuric", se va materializa curând în Poemul invectivă.

„23 august 1930

„Rozalia. Intoxicare cu ea. Un fel de sentimentalism din mijlocul căruia izbucnesc brusc flăcări cinice".

Şi mai apoi: „Preocuparea aceasta pornită din sentimentalism a dispărut odată cu sentimentalismul. Iar sentimentalismul a dispărut, făcând loc unei viziuni cosmice a raporturilor bărbat-femeie. (...) sunt aspru hotărât de a nu-mi pierde timpul ca până acum".

Numai că raţiunea e una, în stare să dicteze hotărârile, „aspre", iar alcătuirea interioară şi temperamentul sunt altceva şi ţin de o fatalitate căreia nu ai cum să i te sustragi. Puseurile de sentimentalism revin periodic şi produc ravagii interioare ale căror consecinţe pot fi limitate doar prin violenta programată a scriiturii:

„Miercuri 4 februarie 1931

„Trezit, mă gândesc că n-am să cad din nou în cursa unui sentimentalism disperat – sunt preocupat de alte lucruri, care mă ţin pe alt plan. M-am gândit la o echilibrare a vieţii mele, să mă îngrijesc în primul rând de sănătate, să mă curăţ de toate ideile de autodistrugere, să caut să mă refac de ravagiile pe care le-au produs în mine ultimele turmentări (…). Mă văd cât am fost de răzvrătit, de pur, cum n-am acceptat niciun confort".

Geo Bogza sentimentalul

Apoi, luciditatea tăioasă a introspecţiei descifrează ea însăşi mecanismele complicate de funcţionare ale unui eu pentru care gesturile extreme nu sunt incompatibile, nici neapărat antinomice, ci decurg unele din altele, într-o intercondiţionare ce reprezintă însăşi esenţa personalităţii creatoare a lui Geo Bogza:

„De câteva minute un gând creşte în mine: toată această răzvrătire, n-are cumva un substrat erotic? Dacă ar fi aşa, ar fi o comedie. Mă revolt, dar trebuie să fiu sincer. Mărturisesc că nu ştiu nimic, poate că voi fi plecat pe drumul acesta dintr-o exasperare erotică, poate (…) există o trăire, o neliniște, o febră mai puternică decât a sexualităţii, aceea a morţii pentru o idee, pentru un refuz".

Cum e de aşteptat, după tot ceea ce am aflat până acum, insurgenţa se însoţeşte de un elan romantic al dăruirii de sine, iar pornirile nihiliste, violent contestatare, apărute ca reacţii de apărare ale unui eu ulcerat, lasă loc în chip previzibil unui sentiment frenetic al voluptăţii contemplative, exprimat prin conturarea intuitivă de spaţii largi, cu halouri aburoase, în care şinele se simte întotdeauna în largul său.

„Cum de am putut trăi în neştire până acum? Mă mir cum trăiesc toţi ceilalţi, cum aleargă în toate părţile şi nu se opresc toţi deodată să se întrebe: ce-i cu noi?

Fluvii, oraşe, păsări, animale, ce freamăt extraordinar pe care îl ştiam şi până acum, dar acum îl simt altfel, uluitor, nimic nu mă mai sperie. Nu mă mai îngrozeşte, ca alaltăieri, faptul că mă voi ridica împotriva legilor unei ţări, că voi sta drept în faţa lor, că mă vor distruge. Voi fi înalt şi palid şi voi zâmbi mereu, mereu mi se va părea că visez".

Formula scriitoricească a lui Bogza, nedezmințită de-a lungul întregii sale, lungi cariere, se găsește aici, în expresia sintetică de mai

sus. Atunci când vârstele biologice ori contextele politice au domolit revoltele ori au anulat posibilitatea producerii lor, contemplativitatea s-a înstăpânit suverană peste viziunea sa, furnizându-i starea de reverie capabilă să imagineze spectacole

Revolte şi consimţiri grandioase şi inefabile întâmplări fantastice „la care să ia parte oceanele şi nebuloasele, cu toată întinderea şi profunzimea lor".

Reabilitarea visului ţine de triumful final al laturii romantice a scrisului său, pentru că visul nu va crea numai's upr ar calitatea modernelor, ci va recupera nostalgic armonia pierdută a lumii:

„Visul vis nu e visul năzuinţă, nu e visul proiectare în viitor al unor dorinţi ce s-ar vrea împlinite, ci e visul pur, visul trăit cu pasiune, pentru farmecul, pentru substanţa lui imediată. Visul stăruie în adâncimile flintei ca un flacon cu esenţe care ar primeni mereu atmosfera. Atunci când te apropii de el pe alt plan decât acela al unei înţelegeri obişnuite, visul îşi dezvăluie o substanţă care întregeşte realitatea, fără de care amorfitatea acesteia s-ar accentua până la gradul de inutilitate al cadavrelor".

Dar până la reabilitarea visului non-vegetativ, acela care naşte „tensiuni incandescente", cum spune scriitorul, şi care va marca începutul sfârşitului pentru opţiunile sale avangardiste, sarcasmul şi insolenţele verbale, insurgenţa şi recriminările violente vor frapa critica şi opinia publică şi vor orienta decisiv, pentru multă vreme, cantonând într-o direcţie univocă, receptarea sa critică.

Teribilismul tânărului Bogza, ale cărui rădăcini le-am examinat („mi-a venit ideea că prin sentimentalism îşi bate dracul joc de noi; arta pe care o preconizez are ca fond sarcasmul acestei idei"), şochează şi disconfortează, dar frenezia sa ideatică, autenticitatea trăirii şi, la urma urmei, indiscutabilul talent, îl vor impune repede pe scena literaturii. Prin 1926, proiectează tipărirea unei cărţi de panseuri poetice, Cetatea sarcasmului, apoi a unei reviste (dinamitarde, desigur), intitulate sugestiv FOC! are în permanenţă – şi le exprimă zgomotos – idei „caustice şi vertiginoase" despre tradiţiile literaturii române, urmăreşte înfrigurat să atingă „sarcasmul absolut", proiectează revista Penetrai şi îşi impune să scrie doar poezie „penetrantistă", mai comite din când în când câte o insolenţă, trimiţând unor fete de familie bună nişte „ilustrate tari" care „produc panică", scrie poezie „apoetică", apoi

Geo Bogza sentimentalul din nou obişnuita – şi previzibila! – recădere în naturala sa dispoziţie melancolică: „un vag sentimentalism mă face să nu înţeleg cum a trecut vara numai în sarcasm şi mă îndeamnă să mă gândesc la moarte".

Editează revista Urmuz şi afirmă preeminenţa vieţii, a trăitului, în faţa literaturii. Proclamă deliberat violenta în poezie, ca semn al intensităţii şi al autenticităţii trăirii. „Penetralul, cu abstracţismul lui, nu mă atrage, în schimb, vâslesc cu pasiune spre stridenţă şi grotesc, în care mă voi complăcea de acum înainte, ostentativ".

Poeziile publicate în Urmuz urmăresc cu sârguinţă acest program: iconoclastie, violenţe verbale, experimente grafice şi fantezii în linie dadaistă, minarea sistematică a retoricii şi a convenţiilor literare, intruziunea prozaicului şi exhibarea unui real frenetic, prezentat în stil reportericesc. Se propun antidoturi împotriva „declamatismului, sentimentalismului, filosofiei ieftine şi celorlalte buruieni poetice". Numai că noi ştim deja că, în intimitate, poetul luptă cu asemenea „buruieni" pe care îşi impune să le stârpească violent. Antisentimentalismul şi antipatetismul vor rămâne întotdeauna la Bogza doar idei proclamate şi simple deziderate expuse ostentativ:

„Şi iarna aceasta cum pare fără de sfârşit Sufletul, câine împuşcat, agonizează amarnic Concretul fuge spre nadir, în ţăndări plesnit Cel mai aproape de mine e vărul meu de la Comarnic

To be or noi to be – iar alfabetul e pătat de sânge Sarcasmul suie pe buze, ca via pe araci chiar de oţel, calea fier aţă se frânge Dacă în tren se urcă trei patru vârcolaci

Alunecam din noi, ireversibil, fără să ştim unde Catastrofa poate izbucni mâine sau chiar azi" (Nedefinit interminabil)

Revolte şi consimţiri

Geo Bogza sentimentalul

Detabuizarea continuă cu aceeaşi ostentaţie şi violentă provocatoare care nu convinge însă pe nimeni, pentru că un abur de reverie coagulează viziunea, acolo unde ar fi trebuit să fie, în spirit programatic avangardist, doar fragment şi incongruenţă. Sensibilitatea de reveur concret a lui Bogza unifică şi dă coerenţă în locurile unde sarcasmul ar fi trebuit să dinamiteze.

„A fost o vreme când aş fi ucis un înger în fiecare seară Stârpeam pe atunci orice buruiană a sentimentalismului Umblam ras în cap ca un antidot romantismului (s.n.) Iar pe Rimbaud nu-l lăsam de

la subţioară

Spre a da trandafirilor virtuţi de cucută, am fost de acord să-i udăm cu sângele acelui iconoclast scarabeu Spânzurat de catarg în numele Regelui şi al lui Dumnezeu Pentru rebeliune la bord".

(A nuromantica)

Deromantizarea, cu toată ostentaţia proclamării ei, este o acţiune dinainte eşuată la poetul nostru. Dimpotrivă, o „casnică melancolie" pluteşte peste „orizontul care urcă la Catarg". iar „mult încruntatul neîmblânzit" va renunţa la ostentaţia pozei marţiale, glacial afişate, pentru un discret „surâs schiţat". Nici prezenţa de neocolit a patetismului în confesiune, în ciuda inserţiilor de secvenţe relatate în stil reportericesc, nu ajută prea mult la deconstrucţia modelului retoric vizat. Doar anamorfozele unui eu hipertrofie, descrise cu impetuozitate verbală şi violenţe imagistice şi însoţite de o susţintă autoreferenţialitate ironică, sunt în măsură, finalmente, să realizeze detabuizările promise.

a în sfârşit Elefant

Cu trompa mea Vechi semne de întrebare Cel mai vechi semn de întrebare Absorb apa canalelor din Mar te şi o împroşc mai sus de zenit x, ia să sting Soarele

Ţelul meu: Să îngheţ universul la zero absolut.

Atunci nemaiavând ce roade Viermii vor pieri definitiv şi va începe era noastră A elefanţilor".

(Elefantiada).

Arbitrarul şi aleatoriul, profesate de data aceasta cu metodă, în pură tradiţie avangardistă, structurează poemul pe palierul de necontestat al absurdului: marea ducesă Olga este închisă de bolşevici în pântecul unei locomotive, ea fraternizează cu „peniţa jokeu", sărută „ştampilele cu cap de bou" şi devine asasinul benevol al „piticilor" ori „rosteşte săptămânal un blestem". Contingentul este catagrafiat cu avidă privire reportericească, consemnat într-o compunere suprarealistă, cu îmbinări halucinante de real crud şi de proiecţii fantaste, un peisaj al dezlănţuirii elementare şi al incongruenţei ce răsfrânge un real deformat până la grotesc, demn de pictura unui Max Errist:

„A doua zi oraşul se zvârcolea capompeiul sub lavă tăcerea se întindea pretutindeni, nemiloasă, distrugătoare o femeie a dat să râdă şi gura i s-a umplut cu vată neauzite se învârteau plăcile de patefon

sub acul diafragmei buzele se deschideau în gol nicio vorbă n-a mai putut fi rostită 59

Revolte şi consimţiri

Geo Bogza sentimentalul dezastru, total, iremediabil".

(Tăcere dezlănţuită)

Cotidianul prozaic, în toată succesiunea lui secvenţială, devine subiect de reportaj liric, relatat cu nonşalanţă şi ironie degajată (ca în poemul Roman) ori temă de compoziţie suprarealistă, executată cu detaşare sarcastică („am terminat poemul în tipografie /plictisit / lung / deşirat / neştiind la urma urmelor ce-ar trebui să /fac.") sau cu fastuoase arabescuri şi aluviuni obiectuale nestăvilite care amintesc de Voronca („pupila se închide în faţa delirului şi nicio imagine nu trebuie să tulbure"}.

Stilul reportericesc (se decretase, doar: „să vină reporterul!") şi erosul dezlănţuit din unele poeme, violenţa limbajului şi exasperarea creatoare prevesteau frenezia şi virulenţa contestaţiei tragice din Poemul invectivă. Oricum, poetul trăieşte convulsiv în timpul său care nu e unul prea aşezat (4 h, secolul acesta netrebnic ca un director de puşcărie"), ci perturbat grav de fatale impulsuri satanice, resimţite cu un acut disconfort fiinţial care naşte sarcasme:

„... acolo, la kilometrul 3

se petrecuse un fapt mult mai grav de pe urma căruia Sfânta Fecioară ar fi putut să rămână însărcinată a doua oară cu

Antic hr ist".

(Reaua vestire)

În plin avânt al vehemenţei contestare care va alimenta copios revoluţiile ideologice sau estetice şi al pornirilor nihiliste, născute din exasperarea pură în faţa existenţei ori din neîncrederea funciară în literatură, într-un timp inform care „mucezeşte în calendare" şi în plină „mizerie a veacului", resimţită, interior, la scara colosalului, în dilatări apocaliptice şi în tonuri sumbre, două aparente distonante de viziune, pe care le-ai putea lua uşor drept periferice şi accidentale, conturează chipul celuilalt Geo Bogza, unul pe care îl bănuiam – ascuns sub masca rebelului sarcastic, întâi, imaginea unui eros delicat, de o senzualitate învăluitoare şi de desăvârşită delicateţe romantică:

„Dormim acum

La umbra unor veacuri năruite.

Cândva, îmi treceam noaptea sub stelele Mesopotamiei Tu te

aciuai lângă mine, tânără panteră Braţul cu care te cuprindeam Putea zăgăzui Eufratul.

Ce blestem ne-a aruncat
Într-un secol
Cu tălpi de mucava?
(Preludiu la mizeria veacului)

În plus, de pe acum, Bogza manifestă porniri irepresibile spre descripţia elementarităţii, în cazul de faţă a celei telurice pe care o surprinde cu forţă şi violenţă, prilejuind îngemănarea crosului maladiv şi impur, a iubirii visceral convulsive, cu spasmele magmatice din măruntaiele pământului, aşa cum sunt ele înfăţişate în Bolnavul peisaj petrolifer:

„Pământul geme şi se zvârcoleşte ca un bolnav fără lecuire sondele îl storc, îi sug amarnic măruntaiele iar puhoaiele lui negre şi puroaiele galbene ale prostituatelor curg şi nu se mai opresc în timp ce nori trec pe cer, albi ca nişte imense bandaje de vată".

61

Revolte şi consimţiri

Geo Bogza sentimentalul

Pentru a desluşi care sunt ideile despre poezie ale lui Bogza, la începutul anilor '30, un text programatic de tip manifest, publicat în revista Viaţa imediată (decembrie 1933) şi semnat împreună cu tinerii redactori de la Alge (Gherasim Luca, Paul Păun şi S. Perahim), este în bună măsură lămuritor. Avem în faţă o reacţie violent polemică împotriva poeziei hermetice, abstractizantă şi abstrasă din contingent („astrală", spun autorii), aceea care refuză cu obstinaţie priza directă la un real din ce în ce mai tulburat şi mai dramatic.

„Noi vrem să rupem cu acest trecut de suavităţi, să-i dăm poeziei brânci în viaţă. Vrem să amestecăm în cerneala cu care scriem, ceva din sudoarea şi sângele care curge în şiroaie pe obrajii încă neveştejiţi ai celei mai recente istorii (...). Va trebui ca poezia să devină elementară, în sensul în care apa şi pâinea sunt elementare. Atunci se va petrece o reîntoarcere epocală a poeziei la viaţă".

De perceperea „sinceră" şi nemediată a vieţii reale, pe care autorul o priveşte cu aviditate şi fără ipocrizie, în autenticitatea sa şi în manifestările ei fruste, tumultuos primare, ca şi de sfidarea oricăror tabuuri, tabieturi şi convenţii, sociale sau literare, ţine viziunea hipererotizată a lumii, cu debordante sexuale şi cu evocarea unei

senzualităţi ostentativ şi strident exhibate. Unii au vorbit, în cazul său, de „un paroxism carnal", trăit la modul „maniacal", ceea ce mi se pare totuşi prea mult, ţinând mai degrabă de o judecată exterioară, care păcătuieşte printr-o insuficientă adecvare, atât la text, cât şi la context, încă înainte de apariţia Jurnalului de sex, Bogza imagina o perspectivă a lumii, excesiv erotizată şi marcată fundamental de sexualitate:

„Cred în absurd
Cred în perversitatea florilor, fecioarelor
Cred în orizonturile estetice deschise de psihanaliză
Cred în sex
Cred în ţipete
Cred în galoşi şi în prezervative
Cred în vocea strămoşilor insinuată influxul inimii
Cred în sabia peniţei
Cred în visuri
Cred într-o viziune sexuală a întregului univers viu.

Erosul reprezenta una dintre preocupările de căpătâi ale avangardiştilor şi pentru motivul previzibil că era un teritoriu cu atâtea tabuuri încât sfidările apar la orice pas, iar apetitul demitizator al avangardei îşi găseşte aici un debuşeu ideal. Pentru tânărul Geo Bogza, erosul e o formă de trăire a exasperării creatoare şi a tensiunii existenţiale, un act de afirmare a sinelui, care înseamnă mai mult decât o simplă manifestare libidinală.

„În sufletul meu – scrie el în Jurnalul de adolescenţă – e o întreagă orgie erotică. Pe dinăuntru sunt căptuşit cu imagini de femei, prin sânge un vast bal de femei goale, dansând, înotând în mine. Dar actul sexual nuntă tentează, nu mă încântă (s, n.) Pentru potolirea setei de Sahară din sufletul meu, aş vrea oceanul unui Altceva.

De ce nu pot să scriu odată puternic, cum aş vrea!"

Mai mult, erosul se dovedeşte a fi un sentiment catalitic care antrenează şi dinamizează şinele şi îl proiectează într-o paradigmă a urgenţei, a trăiri stării de criză şi, în consecinţă, a acţiunii imediate.

„De câteva minute un gând creşte în mine: toată această răzvrătire, acest refuz dramatic, n-are cumva un substrat erotic? Dacă ar fi aşa, ar fi o comedie. Mă revolt, dar trebuie să fiu sincer. Mărturisesc că nu ştiu nimic, poate voi fi plecat pe drugul acesta dintr-o exasperare erotică, poate. Nu ştiu nimic, dar ştiu că mă străbate, o tărie fantastică, trupurile femeilor sunt prefăcute în cenuşă,

nicio dorinţă a insului biologic, Poate voi supravieţui, aş

Revolte şi consimţiri

Geo Bogza sentimentalul scrie atunci tot ce-i în mine, această nouă experienţă: există o trăire, o neliniște, o febră mai puternică decât a sexualităţii, aceea a morţii pentru o idee, pentru un refuz".

Erosul se manifestă nu numai ca febră a juvenilităţii, ca împlinire în act şi emoţie epidermică ori defulare eliberatoare, protest ori ultraj, dar şi ca dimensiune existenţială ori metafizică, împlinitoare, în orice caz, pentru fiinţa individuală. Pe plan interior, trăirea virulentă a crosului e un pariu al eului cu sine, o probă de trăirism şi de energetism spiritual autentic. Erosul ca proclamaţie virilă, înseamnă racordarea persoanei la combustii de trăire înalte şi – inevitabil – o formă de luptă a sinelui cu sentimentalismul său congenital:

„Peste noapte, vise multe, erotice. Trezit, aceeaşi luciditate de ieri taie toate confuziile nopţii.

Mă simt deodată, altul. Extraordinar, puternic. (...) Gata să fierb eroii în vârful peniţei. Ori de câte ori am scris despre durerile mele am scris fleşcăit. Să le ia dracu' (...).

Trebuie să mă curăţ de tot sentimentalismul, de toate deznădejdile fără niciun rost care mi-au paralizat până acum activitatea".

În afară de accepţia inedită, de ocazionare a luptei sinelui cu el însuşi, crosul e şi un bun prilej de belicoasă răfuială a acestuia cu „duşmantr implacabili, osificatele convenţii sociale, impostura şi ipocrizia faţă de trăirea amoroasă, inautenticitatea şi falsele pudori, într-un loc din Jurnal, va fi denunţată ritos „falsitatea amorului burghez", considerat tară menajamente „cel mai fals sentiment şi mai nenatural" o stare suficient de searbădă pentru a-l face să proclame cu grăbire necesitatea dragostei libere „/ară prejudecăţi". Iar în altă parte: „E de preferat, o cocotă. Fetele cinstite mi-au devenit de nesuferit".

Nu e de mirare aşadar că, odată cu Jurnal de sex (1929), titlu care i-a fost sugerat de îl arie Voronca, erupe în literatura noastră un „discurs amoros" de o corozivitate, stridenţă şi insolenţă programată, nemaiîntâlnite până atunci. Modelul mărturisit este, ca şi pentru alţi avangardişti, Apollinaire şi Alcoolurile sale. Sunt poeme Jestrâbâlate", cum aflăm chiar din carte, dar şi viguros protestatare, „u numai în sensul protestului imanent cu care Breton investea poezia, ci şi al

atitudinii explicit revendicative, „un clocot al sângelui", cum spune febril autorul. Poezia, revoltată împotriva convenţiilor sterilizante şi a eufemismelor fade ale limbii, va alege expresia nudă, care şochează prin frusteţe şi imaginea dură, corozivă. pe care o ansamblează nervos în montura poemului, cu impetuozitatea, plină de culoare şi nerv, a notaţiei reportericeşti. Senzualitatea, obsesia ori defularea erotică beneficiază de transcrieri aproape brutale. Puritatea e invariabil maculată, în prezenţa unei instinctualităţi răvăşite care se dezlănţuie, simbolurile statornicite sunt erodate prin privire împudică – dacă nu de-a dreptul obscenă! –, fiziologia crosului, privită uneori în toată cruzimea ei, este reabilitată cu sentenţioasă convingere, atitudinea demistificatoare este atotputernică, semn al u\\s\furor juventutis, insurgente şi iconoclaste. Autorul tocmai împlinise 21 de ani, iar prietenii de la unu îl salutaseră pe măsură: „Geo Bogza devine major. La Buştenari 101 salve de tun vor împuşca pe Dumnezeu".

Poeziile sunt, în egală măsură, cum foarte inspirat scria Ştefan Roii6 „un geamăt şi un imn simultan de voluptate şi devergondare, de lăfăire sadică, de spasm şi de turmentare organică voită", din care, sub crusta groasă a telurismului şi a instinctualităţii prozaice şi profanatoare, puritatea – consubstanţială privirii poetice a lui Bogza-nu lipseşte: O

„Ne-am pipăit urlând de plăcere şi ură peste noi oamenii au azvârlit cu var dar răscolind în carne un episod murdar făcutu-ne-am prin asta iubirea mult mai pură".

(Coborâri)

Revolte şi consimţiri

Grotescul, stridenta, dezinhibarea şi sarcasmul, violenţa imagistică de tip expresionist, ipostazele paroxistice ale crosului, fac din Jurnal de sex un manifest şi un catehism al negaţiei avangardiste de la noi. Privite printr-o astfel de lentilă, poemele sunt mai mult decât „poezii brutal priapice", cum tară îngăduinţă, le eticheta G. Călinescu sau „simple manifestări de un senzualism ţipător" (Al. Piru), fără alt scop decât acela de a provoca scandalul. Mai exactă, ca diagnostic critic, apare întâmpinarea confraternă şi liric entuziastă a lui Ilarie Voronca7, din portretul poematic pe care i-l face lui Bogza, în 1930, în revista unu. „Sensibilitatea nouă a găsit în Geo Bogza un instrument de adâncă vibrare, o viziune sălbatică se va desprinde din durerea şi violenţa lui".

Exasperarea, scrâşnetul scriiturii şi furia contestaţiei, punerea în chestiune a tuturor convenţiilor şi dinamitarea sistematică a oricărei prejudecăţi, tonul acerb şi vehemenţa imagistică, compun corpusul scriptural care constituie diferenţa specifică a acestei cărţi.

Virulenţa expresiei, dar şi un patetism convulsionat, cu irizări tragice ale viziunii, se vor regăsi la dimensiuni enorme, amplificate paroxistic, în Poemul invectivă (1933), una dintre cărţile fundamentale ale lui Bogza, al cărei destin agitat, marcat de o receptare sinuoasă care l-a dus pe autor în sala de tribunal şi de lunga perioadă de interdicţie în timpul regimului comunist, nu a făcut decât să-i sporească legenda. Liniile lui torturate nu vor putea lipsi din portretul de tinereţe al autorului – mărturiseşte Bogza, târziu, când septiiagenar fiind, are avantajul unei priviri panoramice asupra propriei sale opere – stângacele lui violenţe nu izbutesc să compromită fondul tragic din care a ţâşnit".

Poemul invectivă e o formă de insurgenţă estetică, morală şi metafizică, consumată într-un timp al crizei eului şi al unei exasperări vecine cu tragicul. E o rebeliune patetică, dramatică, tragică, violentă şi delicată deopotrivă, cu cruzimi şi suavităţi, cu pendulări între un areal al fizicului şi al biologicului, supus ultragi-ului şi degradării şi un teritoriu incert al metafizicului, care se lasă

Geo Bogza sentimentalul bia tatonat şi întrezărit, în aceleaşi mărturisiri târzii, autorul îşi va defini poemul ca pe „o ruptură şi un strigăt de alarmă, pentru că nu eram indiferent la nimic din ceea ce se întâmpla în jurul meu. Era şi un atentat la mulţumirea de sine, care cuprinde sufletele prăfuite; sufletele goale de idealuri, dar pline de pofte. Atentat la sentimentele false, la pudoarea de circumstanţă, la conştiinţele putrede. Aş scrie şi astăzi un Poem invectivă, e mare nevoie de un astfel de poem" 8.

Tânărul Bogza îşi propusese să scrie un elogiu al invectivei şi se entuziasma de vehemenţa posibilă şi de spectaculosul acestei întreprinderi. Invectiva, însemna punerea în chestiune, la modul polemic, a unui întreg sistem de valori, uzate moral ori deteriorate semantic prin exces şi rejectarea lor violentă, în numele unei prospeţimi sufleteşti şi a unei ingenuităţi proclamate a privirii poetice care impun cu necesitate o nouă viziune, directă şi nepervertită. Caducitatea este negată violent, în numele autenticităţii. Falsele pudori, sterilitatea sufletească, conştiinţele prăfuite", duplicitatea şi

pervertirea morală, într-un cuvânt. putreziciunea" unei lumi, resimţită ca străină şi ostilă, sunt denunţate cu vehemenţă şi impetuozitate sarcastică în Poemul invectivă. Cu onestitate, autorul va recunoaşte, totuşi, că: „nu iubeam această lume (...) însă, ca să fiu drept, ea oferea unui tânăr mai multe posibilităţi de a se împlini decât lumea românească de astăzi". Era gestul de cutezanţă al unui tânăr care aruncă nonşalant, ba chiar cu un anume farmec al contestaţiei, vitriol în obrazul unui real pe care îl resimte desemnificat şi inautentic.

Poemele ar vrea să zguduie conştiinţele putrede, să şocheze, să vexeze şi să disconforteze, prin practicarea cu aplomb a sfidării fetise. Poemul ultragiaţii indică foarte clar sensul manifest al unui astfel de protest – provocare. Elogiul avântat al umilităţii şi al stării ancilare – servitoarea obscură dintr-un banal oraş de provincie devine eroina unei ode amoroase sui-generis – stă în contrapondere u valorile consacrate ale unei lumi dispreţuite, faţă de care singura atitudine posibilă a autorului este sfidarea.

Revolte şi consimţiri

„O, servitoare cu care am făcut dragoste într-un oraş murdar de provincie

Pe când eram destrămat şi stăpânii tăi lipseau de acasă Servitoare pe care de atunci nu te-am mai văzut niciodată Servitoare pe pulpe cu două dungi roşii de la jartiere Servitoare cu pântecul mirosind a ceapă şi a pătrunjel Servitoare cu sexul ca o mâncare de pătlăgele vinete Scriu despre tine poemul acesta Pentru a face să turbeze de ciudă fetele burgheze şi să se scandalizeze părinţii lor onorabili Fiindcă deşi m-am culcat cu ele de nenumărate ori Nu vreau să le cânt şi mă urinez în cutiile lor cu pudră în lenjeria lor în pianul lor şi în toate celelalte accesorii care le formează frumuseţea.

...şi ca un zâmbet de provocare azvârlit continentelor, invectivele urmează mai departe sub degetul de gheaţă al profeţilor viitori".

Aşadar, provocarea are dimensiuni colosale şi se construieşte printr-un vast şi permanent exerciţiu de detabuizare. O sexualitate debordantă şi covârşitoare („viziunea sexuală a întregului univers v/V, din poemul Crez), proiecţii şi fantasme erotice, viziuni obsedant agresive („monstruoasele tentative sexuale" de exemplu) ale biologicului în erupţie ori haotice expansiuni instinctuale, sunt câteva dintre figurile textuale care o susţin. Obsesiile eului profund sunt

amplificate, cu un patetism al disperării metafizice, până la a deveni ţipete organice ale fiinţei, cu amplitudine cosmică. Erosul, în

Geo Bogza sentimentalul manifestările sale primare ori deviant patologice, devine subiect de necomplezentă relatare lirică, în tonuri aspre şi tăioase, despre un Maelstrom al simţurilor perturbate, stârnit violent, într-un vârtej al pasiunilor eliberatoare şi într-o dezlănţuire apocaliptică a carnalului d f e pla Ja coa Pta de soare f Femeile goale ale apocalipsului”), care se desfăşoară într-un topos citadin, predestinat perdiţiei, un fel de Sodomă şi Gomoră modernă unde disperarea ori alienarea nasc gesturi violent groteşti: „aceste flori monstruoase ale sexualităţii / aceste tentative superbe de dragoste şi moarte”. Florile de mucigai argheziene se încarcă la Bogza de furia violentă a contestaţiei, de limbajul frust până la cruzimea detaliului, dar în acelaşi timp şi de o incontestabilă disperare tragică.

O lume erotizată la maximum se va manifesta într-o revărsare de vitalitate „monstruoasă” în care tropii consacraţi ai esteticii urâtului şi ai valorilor categoriilor negativităţii vor schiţa convulsiv tabloul unui „apocalips al carnalului” după expresia lui Ion Pop9 din care nu lipsesc violul, incestul, „comerţul biologic”, zoofilia, crima pasională, fantasmele sexualităţii, autoerotismul, împerecherile monstruoase, dramele tenebroase ale josului biologic. Desigur, pletora întinsă de imagini agresive ale sexualităţii poate fi psihanalizată – şi nu chiar fără folos. Vechiul şi atotputernicul sentimentalism geobogzian, buruiana sufocantă împotriva căreia se duc intense campanii de plivire, după cum aflăm din Jurnal, în fapt partea constitutivă esenţială a eului său profund, reclama un areal compensator în care ego-ul de suprafaţă să îşi manifeste sarcastic, violent şi cu insolenţă virilă, potenţa sa dominatoare.

Mă plimb prin centru vizionând femei – scrie Bogza, la un noment dat – şi o nelinişte sexuală bântuie în mine”; curând se va apropia şi clipa puseului de sentimentalism („când îmi vine să urlu”), neat o viziune cu debordante erotice, frapant virilă, în care sentimen „să fie acela plenar, al luării în posesie a cosmosului întreg ori, în caz contrar, al pulverizării lui prin sarcasme necruţătoare ori perspecwă neagră, dezintegratoare, sunt tot atâtea anamorfoze ale eului.

l

Revolte şi consimţiri aflat în căutarea echilibrului interior şi al spaţiului psihic compensator. Ca de atâtea ori? excesul de acum al

viziunii se naşte tocmai din sentimentul, imposibil de îndepărtat, al precarităţii eului. De aceea frivolităţile devin patetice, iar răzvrătirile, tragice. De aceea instinctualitatea se centrează pe luarea în posesie, pe afirmarea de sine şi pe dominarea lumii prin prodigiozitate erotică.

JFalocentrismuF său, de care a vorbit Alexandar Petrov10 când lui Bogza i s-a conferit o importantă distincţie literară iugoslavă, îşi are originea, fără îndoială, în această ecuaţie psihică.

Astfel, un bărbat bogzian face dragoste cu un pantoftor de damă, altul cu propria-i mamă, altul cu propriile-i fiice, iar altul, în definitiv, ce-i drept pentru bani, cu bărbaţii. Însă şi unele femei bogziene încalcă, e-adevărat, într-un cerc falocentric, normele stabilite, astfel încât una se satisface apelând la castraveţi, iar altele «demente», sărută în clipa apocaliptică tot ceea ce are formă cilindrică".

O sexualitate halucinant terifiantă, de proporţii cosmice, remodelează grotesc universul, într-un tablou absurd, în tonuri suprarealiste şi funambuleşti, descriind – din inevitabila perspectivă falocentrică – timpul final, al exilului unei civilizaţii care piere în apocalipsă şi lăsă loc unor hibrizi monstruoşi, rezultaţi dintr-o manifestare libidinală agonică şi pervertită. O erupţie macabră de seminalitate, de proporţii universale, va rezulta dintr-o sexualitate iremediabil degradată şi deturnată, cum deturnat din rosturile sale este universul însuşi, aflat într-unul din momentele de haos şi entropie terifiantă, o dezordine elementară în care dragostea se împleteşte intim şi inextricabil cu moartea, la fel ca în binomul freudian Eros/Thanatos:

„Fetele au răscolit prin bălţile din preajma caselor puhave Căutând sămânţa omenească de pe vremea când neluată în seamă. Se scursese odată cu lăturile, cu excrementele şi resturile de mâncare

Geo Bogza sentimentalul prin stranii procedee de onanie

(Sămânţa omenească altă dată ca un colier de perle, ca o bijuterie Era acum verde şi putredă) Fetele au pus flămânde gura în mocirlă şi au supt-o pe toată, picătură cu picătură Apoi întinse cu pântecul la soare Au aşteptat

Aşa cum nu se aşteaptă decât în biblie şi legende Dar când au fost să nască pruncii pentru nopţile lungi de iarnă şi pentru o râvnire a lor, istovitoare

Atunci prin pulpe nu li s-a scurs decât o legiune de broaşte verzi", (în anul când vechile aşezări se zdruncinară)

În viziunea lui Bogza, lumea sucombă violent, dezintegrată de propria-i sexualitate, morbidă şi pervertită („băieţii ejaculau de spaimă gustând o plăcere îngrozitoare / în care dragostea era amestecată cu moartea"). Regnurile se amestecă între ele în devălmăşie, sub semnul unui eros agonic, manifestat spasmodic – imaginile au o pregnanţă insolită, suprarealistă – funest prevestitor al cataclismului războiului. Dragostea capătă accente ftmebrale, iar actul erotic care de obicei instituie şi afirmă, de data aceasta va destitui şi va anula, în vast registru agonic, o ordine preexistentă, prăbuşind-o în haos: „z ţâţa de dinamită a granatei îi făcea să ejaculeze pentru ultima oară / O spermă neagră din care se ridicau în aer primele flqcări ale apocalipsului". Un apocalips al frustrărilor carnale şi al neîmplinirii erotice, cu reverberaţii durereroase la nivel individual, care încununează tragic un timp al „dezastrelor sexuale" şi al deficitului exasperant:

JPE plaja coaptă de soare Femeile goale ale apocalipsului încearcă zadarnic să-şi usuce Umeda rană moştenită din scripturi;

Revolte şi consimţiri
Şi cum bărbaţii de mult erau pierduţi în războaie
Femeile goale şi încă flămânde
Femeile nebune ale apocalipsului
Au ademenit ceata efebilor unşi cu untdelemn;
Şi mai sperând în vindecarea rănii de sub pulpe
Gura lor cu dinţi frumoşi de înger
A supt din fructul fraged şi rotund
Crescut pe trupul unşilor cu untdelemn
Efebii de azi şi din mitologie
(Poemul efebilor unşi cu untdelemn)

Nu e de mirare că se vorbeşte, într-un limbaj frust şi neconvenţional, de incestuoasa „reîntoarcere în pânzele tenebrelor materne", de „monstruoase tentative sexuale", de „clipa tragică a ejaculării", de „sex veninos", de fecioare nesatisfăcute „care de furie au sărutat bezmetic toate obiectele cilindrice", de bivoli care îşi poartă, rexul roşu în coarne" etc. Discursul amoros se transformă într-o veritabilă phalo-sophie, în care cosmosul întreg se articulează esenţial pe coordonatele unei sexualităţi de proporţii gigantice, cu conotaţii mitice, arhetipale, religioase ori totemice. O umbră de dionisiac orgiastic, nelipsit de finalitate tragică, însoţit de elogiul voluptăţii vicioase şi neînfrânate, plasează poemele pe o scală largă care se

întinde de la extazul împlinirii erotice, la agonia mizeriei fiziologice şi de la trăirea febrilă a fantasmelor juvenilităţii, la feţele patologice ori criminale ale sexualităţii.

„Destrăbălatele frumoase ale târgului, dornice de dragoste şi vin", se dezlănţuie în libaţii, ca nişte bacante, într-un spaţiu „interzis", al plăcerii nerestricţionate, situat în afara legii, moralei ori atabu-urilor.

„/ nebuneşte, prin vorbe tari sau sincopate gesturi într-un apus de soare când târgul părea mai măreţ îşi arătau pentru legi un fulminant dispreţ

Geo Bogza sentimentalul

Şi marea preferinţă pentru viol, asasinat, incesturi.

Şi erau, ale naibii destrăbălate, atât de frumoase Venerice răni (ca tăieturile crude ale briciului) Le parfumau pulpele cu mirosul straniu al viciului Atunci când treceau, seara, şi dulci şi tenebroase".

(Poemul destrăbălatelor frumoase)

Un cult falie care ţine de legitimarea personală prin eros se dezvoltă arborescent, în poemele lui Bogza. De la iniţierea erotică, însoţită de cortegiul ei de fantasme, până la satisfacerea instinctuală, morbidă ori deviantă, lumea este luată în posesie prin manifestarea instinctului viril, dominator, „adevăratul eu, puternic – şi fără niciun pic de milă", cum spune autorul.

„N-am să mă dau în lături de la nicio ticăloşie

Fiinţa ta plăpândă a fost scrisă puternicului din mine

Şi tu eşti prada pe care de mult am aşteptat-o să-mi cadă în ghiare.

Joc singur noaptea – şi cânt

Şi ca pe un complice de crime îmi privesc sexul sălbatic în erecţie

El va trece prin pulpele tale suave şi va lăsa urme de nedescris.

Şi sunt de pe acum fericit

Atâtea nopţi de chin, de febră şi delir

Atâtea bube care mi-au copt în suflet

Se vor sparge – şi vor curge în tine odată cu prima ejaculare".

(Prefaţă la un roman de dragoste)

Într-o posibilă încercare de erotologie psihanalitică „jexul sălbatic în erecţie „poate fi privit ca o simbolică spadă totemică prin °are eul modern (precum celebrul D'Artagnan provocând, retoric, la

întrecere cavalerească, Parisul însuşi) provoacă lumea, într-un duel al

Geo Bogza sentimentalul sfărâmării tabuurilor, al desacralizării şi al deconvenţionalizării unui preexistent restrictiv, prin singurul act legitimator care-i stă la îndemână. Privirea foarte modernă şi dezinhibată a lui Bogza, asupra1 unui teritoriu plin de interdicţii, îşi găseşte o validare implicită la o distanţă de peste o jumătate de veac, când doi dezinvolţi eseişti, Bruckner şi Finkielkraut11, deveniţi erotologi tară urmă de inhibiţie, în labirintul noii dezordini amoroase a modernilor, vor vorbi şi ei despre realitatea supremă, falocratică şi falocentrică, a omului contemporan:

În loc de vaste orizonturi – scriu ei, fără să-l fi citit, din păcate, pe scriitorul român – eternul falus şi, deoarece acesta nu merge el către lume, toată lumea va veni spre el, se va încarna şi se va concentra în aceasta, experienţă unică, modelul tuturor experienţelor: orgasmuF.

Convocarea genitaluluicum ar spune aceiaşi, întreprindere cu şocantă desfăşurare lexicală, semantică şi imagistică, se face tocmai pentru celebrarea ritualului deja cunoscut al reconfigurării unei ordini arhetipale falocentrice, cum se întâmplă de fapt în multe mitologii primitive. O iniţiere în erotica feminităţii adolescentine („Apoi priviri de spaimă zvârlite peste zări / Când dezgolita-i pulpă fu de sămânţă udă"), violenta posesivitate a ucigaşului Maruth, ale cărui simţuri dereglate îl împing spre crimă (4. cră baborniţă veghind / Maruth înnebunind"), o scenă de posesie zoofilă, trăită cu un /lor mistic care-l străbătea din creştet până-n tălpi", o filă de romancero gitano autohton, animată de senzuale paparude care stârnesc poftele bărbaţilor, o scenă de amor tarifat petrecută într-un port şi evocată în senzuale tonuri barbiene („Veniţi la mine marinari / La trupul meu cu ţâţe tari / Imaculate, ca de ceară / La sexul meu de domnişoară / Veniţi cu bani rotunzi de aur / Să mă plătiţi ca pe-un tezaur / La trupu-mi rudă cu natura / De vreţi, flămânzi, să puneţi gura"), toate acestea ţin fără îndoială de mitologia erotică mai sus pomenită.

Poemul Eseu, aduce un plus de semnificaţie în discursul nioros, pentru că, de data aceasta, sexualitatea ţine în mod expres de integrarea omului în ordine cosmică, într-un univers hipererotizat şi sexualizat prin toate elementele sale. Ciobanul, surprins într-un banal act de onanie, face în fapt dragoste cu aerul, cum spune inspirat Petrov, „ceea ce reprezintă probabil cea mai genială paradigmă a

femeii, într-un poem scris de un bărbat". O erotică sublimată în elementaritate, ţinând de ordinea naturală constitutivă a universului:

„Era frumos ciobanul şi cât de feciorelnic
Acolo pe crestele aspre ale cârpacilor
Arăta felul pur în care el ştie să facă dragoste
Sămânţa, ca un scuipat, făcea pe stâncă: plici
Câinii ciobăneşti o înghiţeau cu lăcomie
Nu rămânea nicio murdărie
Şi totul era atât de frumos şi pur".
(Eseu)

Crispările unei realităţi convulsive sunt surprinse de Bogza – ca şi în alte rânduri – cu aviditatea privirii reportericeşti şi cu frenezia relatării de presă, nu lipsită de o anume agresivitate. Realitatea este ea însăşi delirant halucinantă – întinsă de la abjecţie la puritatea serafică – şi mai mereu zguduitoare, deseori turmentată, uneori grotescă ori sadică, dar întotdeauna senzaţională, dacă ai ochiul proaspăt pentru a o privi ca atare. Marin Mincu12 a surprins foarte exact fenomenul, când a vorbit despre tendinţa de dezliteraturizare la Bogza:

„Dorinţa expresă a lui Geo Bogza este introducerea cu orice Pre (a realităţii în literatură, fără convenţii, fără selecţie, mai ales fără «înfrumuseţare», din convingerea că nu există nimic în realitate care să nu fie «senzaţional», adică să nu aibă calibrul marilor viziuni ale literaturii de ficţiune. Din această convingere însă, s-a născut, prin recul, în multe din reportajele sale de mai târziu, efectul

Geo Bogza sentimentalul curios de literaturizare a tot ce există – când aspiraţia autorului este de dezliteraturizare".

De aici secvenţialitatea riguroasă, reportericească a unora dintre poeme, limbajul exact, expozitiv şi relatarea frustă, voit prozaică, în care violenţa ţine de realitatea observată, iar nu de vreo lentilă înnegritoare ori maculantă a scriitorului care o priveşte. Un tată denaturat abuzează de propria-i fiică (J) în nou trăind viaţa în spasm orizontal / Când gâfâind porneşte incestuosul bal"), un alt osândit, din închisoarea de hoţi de la Doftana şi-a ucis tatăl, subjugat de o dragoste incestuoasă pentru propria mamă, un pederast îşi oferă favorurile pentru bani, Anica nebuna comite o faptă scabroasă, iar după ce săvârşeşte „spurcata-i îndeletnicire", aflăm că trăieşte închisă între

ziduri reci de piatră, „e mare, bea ţuică, miroase urât / Şi vorbeşte numai despre Domnul nostru Iisus Cristos”.

Umanitatea declasată din poemele lui Bogza este mai violentă decât aceea a lui Arghezi, din Flori de mucigai, pentru că notaţia reportericească o încarcă de o mai mare frusteţe şi tensiune dramatică. Gheorghiţă cizmarul îşi urmează halucinat propria obsesie (făcând dragoste cu pantoful fetei de boier pe care o adoră” în taină), cu o încrâncenare dementă care-l va duce în moarte, iar tragica întâmplare este consemnată sec, lapidar, cu exactitatea impersonală a ferparului mortuar:

4 vea buzele arse de febră când într-o seară
Omul de la curte i-a adus în pachet pantoful domnişoarei
Şi de atunci Gheorghiţă era parcă pe altă lume
Pantoful era fraged şi suav ca o pulpă de fată
Pantoful avea încuietori de argint ca un sex de fată
Sex de fată de boier căptuşit cu mătase
Gheorghiţă a îngălbenit
Şi şi l-a apăsat în carne, adânc, până la oase.
Mamă-sa l-a plâns – şi fiindcă n-au avut bani pentru autorizaţie de la mitropolie
L-au îngropat chiar acolo sub crăcile copacului şi pe cruce au scris: Gheorghiţă Antonescu Născut la 31 iulie 1908 Mor t la 9 August 1929 în împrejurări tragice”.
(Gheorghiţă Cizmarul)

Programatic, Bogza poate să-şi propună dezliteraturizarea poemului şi să uzeze de toate mijloacele scriiturii moderne, mai ales de cele care ţin de tehnica reportericească, despre care am mai vorbit, însă în fapt, orice mască stilistică ar pune pe figură, sentimentalismul lui structural va defula, în frenetice erupţii lirice ori în largi descripţii melancolizante. Scriitorul are o indicibilă puritate a privirii – aici cred că e unul din locurile unde trebuie căutat farmecul scriiturii sale – care, de sub crusta tuturor experimentelor avangardiste şi a convenţiilor (dez) literaturizante, va ieşi Ineluctabil la suprafaţă, proiectând peste peisaj o lumină învăluitoare şi plină de compasiune. În descripţia pegrei umane şi a vastului cortegiu al declasaţilor – ucigaşi, incestuoşi, prostituate, etc. – a unei vermine cu colcăiri instinctuale şi pasiuni infernale, el nu se arată niciodată a fi cinic, darămite sardonic. Este comprehensiv şi empatic, chiar faţă de un real care se manifestă, în

dimensiunea lui joasă, cu o extremă violenţă, îl consemnează net, cu o acuitate şi o fidelitate care nu e străină de pasiunea sa pentru spectacolul uman, dar nu-l judecă şi, cu atât mai puţin, nu-l condamnă şi nu-l anatemizează. Revine atunci la nostalgia purificatoare a marilor spaţii elementare, în faţa cărora îl cuprinde o irepresibilă tentaţie de evaziune. Pentru el, infernul contemporan, în ciuda mulţimii sale de bolgii şi de maleficii, păstrează totuşi fante subtile prin care poate răzbate elanul viziunilor ideale şi al gesturilor ample, generoase.

Revolte şi consimţiri

Geo Bogza sentimentalul

„De glorie setos, im amplu chinuit cu buza tremurând pe-o fată-nvineţită Navigator arhaic, cu plan neîntocmit ieşit în larg spre o ţară-nchipuită.

Aceasta-i explicarea interioare-i mări Din care cea de-afară îşi trage multe ape când palid căpitanul se reînchide-n pleoape şi totul se topeşte, corabie, plecări".

(Plecarea expediţiei polare)

Ori se poate exprima sentimentalismul larmoiant pe care îl recrimina cu atâta pornire în jurnal când îşi propunea să lupte cu toate puterile împotriva lui („ceva plângea, agoniza, murea în mine"), acela care topeşte fermitatea viziunii virile, dominatoare şi suprimă perspectiva du dehors, lăsând cale liberă solilocviului introspectiv, în ciuda disciplinei autoimpuse, a frondei practicate cu program, din care nu lipsesc insolenţa şi sarcasmul, sentimentalul va triumfa în cele din urmă şi victoria lui va fi absolută către sfârşitul anilor '30. Unele secvenţe din Poemul invectivă o anunţă convingător.

„Femeia a plecat repede

Avea o rochie albastră care flutura în urmă

Şi a mai venit un tramvai Din el a coborât altă lume Femei şi fete frumoase.

Şi eu şedeam mai departe pe bancă

Şi mă gândeam

La mine

La sinucidere.

Era toamna

Şi mai erau şi nişte castani".

(în toamna aceea)

Limbajul frust, violent adeseori, cuvintele din sfera semanti

— A sexualităţii ori imaginile pregnant erotizate au şocat – căci cesta era, de fapt, scopul! – la vremea respectivă şi poate că vor fi socând, în proporţie mult mai mică desigur, şi astăzi. Din pricina

Poemului invectivă, autorul a fost închis de două ori la Văcăreşti, în

1934 şi 1937, sub învinuirea de ultragiu la morala publică. A fost eliberat, după scurte perioade de detenţie, a doua oară la intervenţia directă a regelui Carol al II-lea care a semnat cererea de graţiere.

În februarie 1934 – scrie el – abia mă mutasem în Bucureşti (...). Într-o dimineaţă, pe când coboram de la etajul patru, m-am pomenit abordat de un individ care m-a întrebat mieros dacă ştiu unde locuieşte domnul Geo Bogza. Aflând că eu eram acela, i-au sticlit ochii de bucurie şi, fără multe vorbe, m-a umflat. Am fost dus cu o maşină la Prefectura de Poliţie, iar de-acolo la Tribunal Aici, un judecător de instrucţie mi-a vorbit cu mare aroganţă, spunându-mi, printre altele, că avea şi el un băiat de vârsta mea, dar că, dacă l-ar prinde făcând poezii cum erau cele din Poemul invectivă, nu ar ezita să-l strângă imediat de gât. (...) Pe scurt, am fost trimis la Văcăreşti, sub paza jandarmului cu puşca.

Închisoarea a constituit o experienţă special de interesantă pentru mine, prin varietatea tipurilor umane, particularităţile limbajului folosit acolo şi prin alte multe aspecte, toate inedite".™

Despre altă detenţie a lui Geo Bogza, pentru vina de a o fi ultragiat pe bătrâna cocotă, de atâtea ori abuzată de unii şi alţii, lscunsă sub masca moralei publice, ca şi despre laşitatea colegilor de generaţie care s-au desolidarizat rapid de poet, scrie patetic Felix Aderca14.

„Când a apărut în librării volumaşul intitulat Poemul (...) am arătat aci că literatura noastră dobândea un poet

Revolte şi consimţiri de mare răsuflet tragic care-şi începea cântările-i furioase cu Q imprecaţie la sex. Nu era întâiul şi nu se putea şti la ce înălţimi VQ ajunge. Cam la fel a început un Baudelaire, dat în judecată, osândit apoi, din care pricină justiţia franceză suferă de o jumătate de veac remuşcări infernale, neştiind cum să acopere sau să facă să se uite această groaznică eroare. (...) E ceea ce i s-a întâmplat poetului Geo Bogza. (...) Suferinţa lui e meritată: e pentru poezie. Poate că visând mai departe în puşcărie la visul lui, simte acest lucru".

În procesul care a urmat, soldat cu achitarea poetului, Bogza s-a apărat – dar a şi fost apărat exemplar, de data aceasta, prin scrisul confraţilor – demontând cu abilitate acuzele de pornografie şi atentat la bunele moravuri.

„Violenta de expresie – scrie el în articolul Trei fragmente în jurul unui articol din Codul Penal, publicat în revista unu – presupune o violentă de suferinţă care exclude de la început prezenţa oricărui element pornografic, pornografia implicând, în condiţia ei esenţială, satisfacţie (s.n.). Ori acolo unde e suferinţă, nu poate fi pornografie. Poate fi sadism sau masochism, sau orice altă deprindere scelerată, dar pornografie, nu. Fiindcă atunci ar trebui să se cheme pornografică şi satisfacţia acerbă pe care unii posedaţi mistici şi-o iau, flagelându-şi trupul până la sânge. Acestea sunt însă vicii mult mai înalte. Pornografice nu pot fi decât viciile mărunte, acelea care de exemplu circulă libere prin saloane, anecdotele aşa-zis picante".

Mihail Sebastian15 a intuit, cu inteligenţa lui superioară, fondul tragic şi metafizic al frondei lingvistice şi imagistice a lui Bogza, generat de fibra creatoare, esenţial nostalgică, a poetului. Autorul lui De două mii de ani nu era un admirator necondiţionat al avangardei, ale cărei îndrăzneli îi prilejuiseră acerbe luări de poziţie polemică. De data aceasta, în obişnuita sa perfecţiune logică a ideilor pe care le emitea, este rând pe rând, vehement şi patetic, dar mai ales convingător, într-unul dintre cele mai frumoase şi mai adevărate texte care s-au scris despre Bogza.

Geo Bogza sentimentalul

„Codul penal se simte ultragiat, în cele mai sensibile articole / sale de lira acestui foarte tânăr poet care îşi cântă cu asprime şi cu inocenţă visele lui confuze.

Ciudată fiinţă şi codul penal ăsta! Rabdă liniştit cele mai alegorice mizerii, suportă cu inima împăcată cele mai vizibile infamii, asistă cucernic şi visător la atâtea crime morale care mişună în jurul nostru, dar tresare cu o subită intransigenţă atunci când sub cuţitul său legal se nimereşte o carte, un vers, un poet.

Nu trebuie, desigur, să mergem prea departe pentru a vedea cât e de prost făcută lumea, dar am impresia că aducerea lui Geo Bogza la judecată exprimă o proastă rânduială a tuturor lucrurilor, o aşezare a lor atât de încurcată, încât disperezi să le pui vreodată în ordine (...).

Poemul invectivă – titlu provocator de o juneţe şi de o naivitate

ce mi se par vădite – încearcă şi nu izbuteşte să ascundă, sub câteva silite violenţe verbale, o inimă sfâşiată, un nostalgic dor de puritate, o tristeţe metafizică de adolescent, rănit de spectacolul vulgar al existenţei. Invectiva poetului încearcă să purifice cu flacăra, cu piatra, cu pumnul".

Puţine diagnostice critice au fost mai exacte, în ceea ce priveşte cazul Bogza, decât acesta, formulat cu inteligenţă, luciditate şi fără admiraţii necondiţionate, de necriticul Sebastian.

Vehement şi patetic va continua să fie poetul şi în Poemul petrolifer (1934), dar va adăuga la obişnuitele ingrediente ale formulei, marea lui forţă de descripţie a elementarităţii şi a vastelor uscări telurice, suflul epic amplu, viguros, al unui discurs de o vibraţie tensionată, despre o umanitate primară, turmentată, „CM sufletul negru, mai inflamabil decât petrolul".

O măreţie epopeică sumbră învăluie acest peisaj, construit Printr-o simbioză a elementarităţii, care îngemănează teluricul şi

Revolte şi consimţiri umanul, într-o alcătuire agitată, dură, un amestec grosier al negrelor purulenţe interioare, un flux de stranii rezonanţe care reverberează dinspre geologic spre flinţial şi descriu un univers particular despre care „nu se poate vorbi decât cu brutalitate". E o lume a dezintegrării interioare, a spasmelor şi a convulsiilor, cu un perpetuu transfer simbolic dinspre mineral spre uman, un areal frământat şi impur, cu vâscozităţi şi tenebre, în care eul se integrează şi pe care îl asumă cu o pasiune mistuitoare, sporită de jubilaţia plonjeului brutal în elementarul derizoriu, maculant ori abject:

4 şa trebuie vorbit despre petrol: cu brutalitate

Vă voi vorbi despre crimele lui şi ale oamenilor lui vă voi vorbi, aşadar despre crimele mele şi fiţi siguri că nimeni n-ar putea fi mai cinic şi nimeni nu v-ar putea vorbi cu mai multă brutalitate ca mine.

Eu, care sunt mârşav şi violent şi care asemeni dealurilor petrolifere am mocnit întotdeauna ceva groaznic în măruntaiele mele eu, care pângăresc tot ceea ce ating eu, care asemeni petrolului sunt cum nu se poate mai pătimaş şi izbucnesc din mine şi nu-mi pasă de prăpădul pe care îl aduc pe lume.

Eu, acesta, vă voi vorbi despre petrol şi despre crimele lui".

Este un poem despre informul sufletesc şi contraponderea lui telurică, despre magmele incandescente şi gata să erupă violent, ale

interiorităţii. Esenţa chtoniană, lamura minerală a pământului – petrolul pur din eprubete – se iveşte dintr-o mare tensiune geologică şi din impurul teluric al materiei degradate, tot aşa cum din decoctul psihic în plină ebuliţie, patimile mistuitoare şi abdicările morale răbufnesc violent la suprafaţă, în mari surpări şi în deplasări grandioase de tectonică sufletească:

Geo Bogza sentimentalul

Eu nu iubesc petrolul când ajunge esenţă pură în eprubete, „îl iubesc aşa cum iese din pământ, murdar şi prin procedee murdare, îl iubesc cu furie şi pasiune i vreau să cânt spiţa mea blestemată de oameni ai petrolului".

Bogza alternează procedeele gazetăreşti şi consemnarea malistică, uşor frivolă, cu gravitatea tonului şi cu exaltarea emoţională, iar viziunea devine amplă, în stare să surprindă atât nulsâunile colosale ale materiei, desfăşurate într-un spectacol eigantesc, cât şi reverberaţiile acestora în sufletul omenesc, unde se petrec combustii interioare la fel de spectaculoase în dramatismul lor: „Ori de câte ori mă aflu pe marginea prăpăstiilor lui adânci / ştiu că prăpăstii tot atât de adânci se deschid în mine" Imaginile au o forţă aproape expresionistă, cu un colorit mat şi o pregnanţă violentă, integrate într-o retorică a discursului poetic, de o alerteţe sumbră, agonică:

pe dealuri, de jur-împrejur, totul e cuprins de dansul obscen al sondelor, sondele, iubitele mele, atât de lacome şi de flămânde ele sfredelesc în inima pământului şi nemiloase îi sug măruntaiele pământul geme, horcăie şi urlă iar păcura ţâşneşte din el ca puroaiele dintr-o rană, pe sute de jgheaburi, de pe toate dealurile, curge în valuri, e un hohot isteric de râs, un gâlgâit satanic şi impudic".

Cântec de revoltă, dragoste şi moarte, carte ale cărei poeme au fost scrise în anii '30, reuneşte în triada lexicală din titlu, exasperarea şi contestaţia, dragostea şi moartea, pe care le întâlnisem şi în Poemul invectivă, aşezate, de data aceasta, sub semnul expres al Stelei malefice", astrul negru al melancoliei de tip nervalian. Enigmatica fecioară galbenă", fiinţa himerică, venind dinspre o

Revolte şi consimţiri fatalitate tragică „yudă cu marile dezastre ale dragostei", este simbolul sublimat al tuturor avatarurilor eresului, în liniile lui esenţiale, de arhetip cosmic primordial: „oval de viaţă frământat şi mai adânc de moarte, / un drum între linii cosmice şi fierbinţi, / reînviind în memoria oaselor emoţia / dureroasă a

întoarcerii / acolo unde s-a plămădit lumea şi / unde vine iarăşi să se perpetueze şi să moară".

Mistică, iniţiere, moarte simbolică, frenezie a biologicului, anxietăţi juvenile şi angoase profunde ale crosului, fantasmatic şi ceremonii somptuoase ale visului, exasperare, alienare şi percepţie dureroasă a neantului ori a entropiei universale, eclatantă şi asceză, jubilaţie şi nevroză, jalonează întreg parcursul unui disconfort existenţial al eului, care se leagă esenţial de strania şi halucinanta plăsmuire feminină, prevestitoare de mari cataclisme sufleteşti:

fecioară galbenă rudă cu toate dezastrele dragostei, aşa cum nopţile de insomnie sunt rudă cu epidemiile de sinucidere fecioară galbenă cu pulpe orbitoare, cu pulpe ca un joc ameţitor de artificii, fecioară galbenă, cu genunchii ca o ţară de gheaţă, ca o ţară de flăcări, cu surâsul ca un trimis al fatalităţii, ca o cometă care aduce sfârşitul lumii, fecioară galbenă – inima mea – cu surâsul ca o corabie incendiată, ca a o radiografie a zădărniciei, ca o corabie incendiată".

Faţă de sarcasmele programate şi de viziunea violent tragică, de cerc infernal, al mistuirilor biologice şi al sexualităţii devoratoare, din Poemul invectivă, viziunea de acum se sublimează şi se focalizează asupra eului, prins în vârtejul combustiei erotice totale, trăite însă, chiar dacă la modul dramatic, bulversant şi cu un acut sentiment al damnării, ca proiecţie eterat vizionară, despovărată de

Geo Bogza sentimentalul

— Esive lesturi fiziologice. Avem în faţă lirica unei aventuri a eului care sentimentalismul şi nostalgia, atât de pomenite până acum, mai sunt rejectate cu metodă: „Continentele stranii ale dragostei stalgice şi exasperate", sunt explorate cu patosul romantic al visătorului himeric:

„Când o flacără prevestitoare îmi dansează pe frunte şi încrezător în steaua neagră care îmi călăuzeşte visul, exasperarea, îmi las degetele să culeagă aceste flori de vitriol ale neurasteniei, acest cântec de revoltă, de dragoste şi moarte".

Contemplativitatea şi reveria sunt cele două elemente constitutive ale unei paradigme a eului bogzian tânăr şi ale unui teritoriu liric în care expansivitatea febrilă a acestuia desfăşoară „ultimul drapel al fiinţei nostalgice şi exasperate". Bogza se înfăţişează aici ca un neoromantic, de respiraţie amplă, ale cărui turmentate invocaţii maldororiene vădesc un cert sentiment al predestinării

tragice: „noaptea o singură stea e pe cer – şi pe pământ fruntea mea cuprinsă de flăcări”.

O calitate esenţială a volumului este dată de capacitatea deosebită scriitorului de a capta freamătul interior al marilor spaţii, siderale sau neptunice, lărgimi şi depărtări colosale în care avântul vizionar şi tumultul interior al eului se pot desfăşura şi proiecta în /oie-Oceane şi nebuloase, meridiane cereşti pe care planetele se >tesc obosite, lumini inefabile, galaxii îndepărtate şi spuma clocotitoare a oceanelor, toată acesta infinitudine vagă şi misterioasă oferă ejul ideal pentru împlinirea irepresibilei dorinţe de peregrinări isemante şi de evaziuni ale spiritului.

Atmosfera şi liniile esenţiale ale viziunii poetice se păstrează n volumul Ioana Maria (1937). Violenţele de limbaj au dispărut totul la fel şi grotescul, sfidarea sau tonurile apăsate şi au lăsat

Revolte şi consimţiri loc unui lirism epurat, o rostire ingenuu sentimentală, cu graţiozităţi şi calinerii, cu care Bogza nu ne obişnuise până acum şi unei reverii nostalgice pentru care nesfârşitele întinderi devin din ce în ce mai familiare şi mai consistente, descrise fiind cu luxurianţă şi vibraţie a vocii poetice:

„Tu ai iubit mările pe care corăbii plutesc zile şi nopţi la întâmplare şi porturile unde se întorc pescuitorii de corali tu le-ai iubit de asemeni, munţi acoperiţi de zăpezi, insule şi oraşe necunoscute, tot ce n-a fost aici şi a f os t departe tu ai iubit (s.n.)

şi depărtările au cântat în tine asemeni unor harfe toate cântecele pământului şi ale mărilor”.

Geo Bogza îşi modifică esenţial sensul privirii poetice dinspre realul imediat, contorsionat şi adesea grotesc, asupra căruia se proiectează o privire tăioasă şi lucidă care va înregistra exact asperităţile şi clocotul pasional al fiinţei, aşadar dinspre o lirică a aproapelui, marcat esenţial de contingent, spre un departe, amplu, grandios, abia întrezărit în vagul său, un spaţiu proiectiv, posibil liman, confortabil şi integrator pentru un eu supus tuturor turmentelor sufleteşti. Odată cu fixarea în arealul departelui, conturat de un flux de proiecţii romantic vizionare, reabilitarea eului liric este desăvârşită, iar triumful lui Bogza sentimentalul, cel care de atâtea ori s-a autoreprimat cu brutalitate în volumele anterioare, este în sfârşit, complet. Stilul reportericesc, realul violent, stridenţele de limbaj, sfidarea ori dorinţa de a vexa, teribilismele şi, la modul general,

avangarda însăşi, modernitatea asumată ostentativ, au rămas demult în urmă. Eul contemplativ îşi ia astfel, o revanşă majoră.

Geo Bogza sentimentalul

Spaţii marine îndepărtate, porturi, corăbii, lumini de far şi f stuoase panorame siderale, cu stele ciudate care străluceau pe cer şi lua ori străzi fantasmatice ale căror contururi se topeau, înmuiate de toate, delimitează teritoriul incert al unui eros pasional, dramatic în puritatea lui, cu exaltări patetice, dar însoţit de o umbră tragică ce îi prevesteşte un final imposibil. Bogza realizează un scenariu amoros credibil şi emoţionant, pe o scală întinsă de la ludic la tragic şi de la trăirea concretului la marile exuberanţe ale contemplativităţii. Demersul încărcat de înfiorare vibratilă şi acompaniat de o voce şoptită, uneori discret amară, alteori debusolat patetică, are suavităţi şi o delicateţe a sentimentului pe care un cititor grăbit al Jurnalului de sex nu şi-ar fi putut-o imagina.

fi-are să mai fie niciodată nici noaptea în care am scris numele tău cu lumini în vârful catargelor lumini ce se aprind şi se sting, se sting şi se aprind iar numele tău a pornit în întuneric şi zboară şi acum din stea, în stea, din cer în cer aşa cum l-am scris eu atunci în vârful catargelor lumini ce se aprind şi se sting, se sting şi se aprind ducând în imensitatea lumii numele tău, Ioana Maria".

Ioana Maria e un imn de dragoste vibrant, unul dintre cele i frumoase care s-au scris în limba română, acela al unui eros total, etern încărcat de nostalgie şi mister şi hipnotizat de fascinaţia marilor depărtări.

r ai frumoasă, Ioana Maria, iar eu te priveam şi eram ameţit de tine 87

Revolte şi consimţiri

Geo Bogza sentimentalul ca de o corabie care te poartă pe mări te leagănă te poartă până la capătul lumii.

Aşa, Ioana Maria".

În anii de dinaintea războiului şi mai ales imediat după război, Bogza s-a înfăţişat îndeosebi ca prozator şi reporter frenetic, chiar dacă poetul se simte în multe pagini de proză. În 1955, la o şedinţă a Academiei Române, dedicată Centenarului Whitman, scriitorul rosteşte un amplu poem închinat marelui poet american de care-l apropie întrucâtva fraza poetică amplă, ritmul epopeic, extazele în faţa grandiosului natural, cu întruchipări spectaculoase în toate regnurile

ori surprinderea ritmurilor vieţii cotidiene, în firescul desfăşurării lor.

colo unde cei de dinaintea lui, poeţi ai atâtor neamuri, au aprins în noaptea lumii o torţă, el a aprins un candelabru gigantic, cu mii de braţe rotindu-se într-un sistem planetar, luminând, ca şi aştrii cerului, întregul univers şi cele mai umile alcătuiri ale firii".

Poemele scrise în perioada de după 1937, sunt grupate, mai târziu, de autor în mai multe cicluri: Statui în lună, Noaptea tragică, Eu şi palmierul, Orion. Sunt poeme construite pe scheletul reportajului liric, ca acela care evocă Braşovul lui M. Blecher, adulmecat prin mirosul pâinii de la brutăriile care se deschid în zori, ori notaţia frustă, închegată în semnificaţii parabolice despre dezastrele şi tragediile războiului (pretextul, o călătorie în Polonia), coşmaruri tragice şi viziuni morbide (imaginea Marelui Profanator), ortrete făgăraş ale firescului şi omeniei, întruchipate pentru el de o fată aminte de tine, Omenie, /Să ştii că eu n-am ţ niciodată / Picioarele tale zgâriate / Şi ochii tăi albaştri, iştitl"). Regăsim torentul vital şi o explozie de ritmuri frenetice – re animă existenta şi conturează o filosofie lirică a trăirii depline a ietii până la incandescenţă, cu impetuozitatea unor elanuri cosmice:

„Dar noi, oamenii fluvii, ne adunăm iarăşi din noi înşine, din abisurile noastre, şi pornim mai departe rostogolind între maluri de lut sămânţa suferinţei şi bucuriei.

Noi care ne despletim deznădejdea pe cinci continente şi ducem pe umerii noştri popoare de corăbii ne fărâmăm oasele de stânci sau cădem în nămolurile din adâncul nostru".

(Noi oamenii fluvii)

Din ce în ce mai mult, poezia se îndreaptă către o lirică a notaţiei sugestive, din care nu lipsesc fulguraţia impresionistă ori descripţia simbolică, meditaţia existenţială ori utilizarea tehnicii portretului – şi mai ales a autoportretului – de memorabilă plasticitate:

„Eu am ţinut socoteala oricărei corăbii
Ieşită în larg pe mările lumii
Paznic de far, cu sprânceana mereu încruntată.
Eu am ţinut socoteala tuturor corăbiilor lumii
De ce vă miraţi cape faţa mea sunt urme de sare?"
(De ce vă miraţi…)

Un peisaj maramureşean, o întâmpinare către Nichita Stănescu, un fior metafizic datorat muzicii lui Bach, o stampă a unui amurg

fastuos, un mănunchi de parabole lirice, câteva meditaţii din

Revolte şi consimţiri

Geo Bogza sentimentalul ce în ce mai îngândurate, anamneze ale unor iubiri de odinioară şi reverii nereprimate, nostalgia de totdeauna a marilor depărtări constituie transcripţiile stării lirice a eului bogzian, în preajma senectuţii. Impetuozitatea de altă dată a lăsat locul uimirilor încântate acelea care savurează avid prilejul şi putinţa surprinderii clipei mirabile, pe care scriitorul o trăieşte – ca întotdeauna – cu frenezie şi febricitate, într-o confraternitate statornică cu ritmurile şi marile respirări ale universului:

„Pe sub privirile mele alunecă mările lumii cu douăzeci de noduri la oră, fără sfârşit. Sub razele soarelui, în lumina lunii Necontenit alunecă, pantere verzi, iar eu Uitând de ţărm şi palidele-i faruri Netemător pătrund în gura lor enormă Iubind bezmetica mânie a oceanului… Până ce simt pe umeri-mi albiţi de sare Oniversul, ca o labă prietenoasă de tigru".

(Lup de mare)

Paznic de far, lup de mare, brontozaur dat cu aur, cocor albastru, fiinţă imemorială („Cineva din mine, căruia nu i-a rămas străină nicio suferinţă / Are, de când mă ştiu, şapte mii de ani"), astfel se înfăţişează Geo Bogza, în anii săi târzii (Moarte, / Alerg spre tine cu braţele deschise, l să nu mă prindă din urmă l Bătrâneţea."), când rebeliunile sunt doar amintiri, iar spectrul extincţiei se întrezăreşte tot mai des: „Altminteri… O, altminteri, nici nu vă pot spune cum ar fi arătat această lume în clipa în care, pregătindu-mă să o părăsesc, i-aşti aruncat o ultimă privire".

Excepţionalul său poem Orion va consemna o stare de extază în faţa spectacolului fastuos al marilor ceremonii cosmice şi al inegalabilei purităţi siderale, în spaţiul inefabilelor luminescenţe astrale şi al denselor simboluri metafizice, pura şi eleganta fregată a

— Elor eterne, în care viaţa şi moartea se întrepătrund şi coexistă nic, îşi urmează riguros şi implacabil, drumul şi destinul său simbolic:

Jlege al constelaţiilor din Septentrion Mereu lunecând peste lumi îngheţate, Aşa străbate noaptea Marele Orion, Corabie legănată în Eternitate".

La 85 de ani, cu două zile înainte de moarte, fabulosul Bogza, rebelul, insurgentul care semna Poemul invectivă cu amprentele sale

digitale, nostalgicul, sentimentalul, metafizicul, se autoportretizează sentenţios, definindu-se într-un catren-epitaf, în stilul ludic, încărcat de umor negru, al suprarealiştilor:

„Ca hipopotamul
Pe care l-a ucis hamul
Am îngenuncheat
La optzeci şi cinci de ani".

Chiar dacă realizările scriitoriceşti ale reporterului sau ale prozatorului sunt şi ele de primă importanţă, în ce ne priveşte, vom vedea întotdeauna în Geo Bogza, preeminent, poetul.

Invective şi scatofonii sau poezia ca provocare

Invective şi scatofonii sau poezia ca provocare

Provocarea se voieşte şi se vădeşte inerentă revoltei avangardiste. Şi consubstanţială. Spaţiul ei este uriaş, întins de la mici rebeliuni grafice ori fantezii ortoepice, la insurgenţe estetice manifeste ori pur şi simplu, la nonconformism sfidător. Spiritul juvenil şi apetitul ludic, fronda, tupeul ori nonşalanţa, ca şi un dram de arţag obraznic sunt ingredientele mixate cel mai des în creuzetul sfidării, uneori cu pornire furioasă, atunci când se prepară cocteilul, întotdeauna astringent şi frecvent exploziv al sfidării.

Protagoniştii ei, îşi fac un titlu de glorie din vexare, îşi savurează spectacular insolenţa şi momentul de glorie, apoi în virtutea unei dialectici fatale a stilurilor şi a curentelor, se cuminţesc în timp şi devin respectabili, scrisul lor se oficializează rapid, iar derapajele tinereţii sunt privite cu îngăduinţă sau ignorate cu un uşor sentiment de stânjeneală. E puţin probabil de pildă, ca Aurel Baranga care, ca potentat al regimului Dej, inventa inexistente bravuri comuniste, să fi amintit în biografia sa oficială că, aproximativ în aceeaşi epocă în care acţionau eroii săi imaginari, bineînţeles vajnici ilegalişti cu toţii, creatorul lor scria, în chipul cel mai concret cu putinţă, versuri total neconvenţionale, într-o revistă phalifonă, ca să-i spunem aşa. Paradoxul seducător (şi izbăvitor în astfel de cazuri!) este că istoria literaturii îl va reţine pe scriitor mai degrabă pentru aceste producţii neortodoxe. La fel se petrec lucrurile şi cu Gherasim Luca, unul dintre cei mai intemperanţi şi mai neconformişti tineri scriitori ai deceniului patru, participant de frunte la toate frondele estetice scandaloase ale momentului, care se va remarca mai târziu tocmai prin sobrietatea, dusă până la ascetism, a vieţii sale (Întâlnifidu-l în anii „60, la Paris, în

compania lui Paul Ceâan cu care rarealistul era prieten încă din perioada lor bucureşteană, Matei linescu1 este profund impresionat de conduita personală severă, e nu admitea nicio fantezie, a fostului algist, vorbind despre el ca despre „unul din posibilii şi desigur paradoxalii «sfinţi» ai mişcării suprarealiste”}.

Câţiva dintre avangardiştii autohtoni devin veritabili profesionişti ai provocării şi ai nonconformismului, iar aventura lor se sfârşeşte în sala de judecată ori chiar la închisoare, acuzaţi de ultragiu la morala publică, prin tipărirea unor texte licenţioase. Ce-i drept, compania era deosebit de onorantă, dacă ar fi să-i numim printre precursorii iluştri, numai pe Baudelaire sau pe Oscar Wilde. Nici modelul Apollinaire nu poate fi neglijat. Voluptatea echivocă a crosului, violentarea tuturor convenţiilor lingvistice ori morale, prin provocare expresă şi perpetuă, amestecul de inocenţă şi de perversitate a viziunii, ironia detabuizării – cu efecte scontate şi îndelung savurate – au o legătură strânsă, chiar dacă nu exclusivă, cu autorul Alcoolurilor. Suprarealismul nu e nici el străin de apariţia unor noi forme de erotism pregnant în poezie. „Chiar elucubraţiile dadaiştilor – aflăm de la Marcel Raymond2 – erau ornamentate cu simbolisme sexuale şi cu vocabule de o obscenitate izbitoare. Inconştientul, neîndoielnic, o pretindea, un inconştient recent catehizat de către Freud”.

Sfidarea este evident programată, iar textele, pe lângă erotismul lor abundent, sunt mai întotdeauna însoţite şi de gesturi ostentativ provocatoare ale autorilor, de natură a scandaliza, a şoca sau a determina reacţii. Uneori disconfortul receptării este atât de puternic, încât ocazionează celor vizaţi, trecerea la măsuri punitiv judiciare.

Două cazuri vin, pe teren românesc, să ilustreze gustul imitat al provocării: Geo Bogza cu poemele lui, să le numim generic, „de sex” şi originalele întreprinderi revuistice ale actorilor de la revista Alge.

Revolte şi consimţiri

Despre Bogza şi despre sensul foarte bine orientat aţ protestului său, aşa cum este el dezvăluit de Poemul ultragiant vorbim în altă parte. Isprăvile de pomină ale „algiştilor” adaugă şi ele o dimensiune particulară frondei.

Revista Alge, editată de un grup de liceeni, a apărut în două serii, la intervale de timp neregulate, între 1930 – 1933. Directorul ei, Aureliu Baranga, este încă licean, având doar 17 ani la data apariţiei

primului număr. Printre colaboratori: Gherasim Luca (de aceeaşi vârstă), Paul Păun (cu trei ani mai tânăr), Mihail Hubert, Mattis Teutsch, Sesto Pals şi graficianul S. Perahim, mezinul grupului. Alge apărea în condiţii grafice deosebite, pe hârtie diferit colorată de la un număr la altul, paginată foarte atent şi ornamentată cu luxuriante fantezii grafice. Redactorii descoperă şi un copil, pe Fredy Goldstein, care va inventa poveşti absurde, cu vădit umor negru, în linie oarecum suprarealistă.

După zece ani de la apariţia sa, când G. Călinescu3 o consemnează în Istoria literaturii, revista îi pare criticului nu mai mult decât o „curiozitate", automatismele infantile îi apar „contrafăcute", iar singurul lucru notabil „este intenţia de a căuta automatismul la copii, aşa cum Saşa Pană îl găsise la paranoiti". Ion Pop4 remarcă în plus tilul ludic, pseudopublicitar", „unele cutezanţe verbale bogziene", „discursul necenzurat şi proaspit al vârstei infantile".

Tinerii redactori5 vor cultiva consecvent jocuiile de limbaj absurde şi insolitul de situaţie, discursivitatea şi arbitniul avangardist. Astfel, Paul Păun va scrie despre fesul care „avea Mi albi şi îi stătuse ceasul / când sifonul şi-a suflat sufletul pe gl sau despre „boul sfânt a stat ca o varză pestriţă / tramvaiul şi-a disrat muştele lui bătrâne / numai ghetele porcului îmbătate cu var Im umflat un câineşi o fată măritită", iar Gherasim Luca, despre Clădirile de ebonită" sau despre „bumerang", folosind o tehnică suprarealista, deja bine stăpânită, de realizare a imaginilor ample, frapante:

Invective şi scatofonii sau poezia ca provocare

ferestrele şi-au acordat saxofoanele tăcerii, perdelele au încremenit cu valurile-n roşu, jargonul muştelor vorbeşte la urechea plafonului; iată acest început de frământare.

Mi-am îngropat glasul în pulpa pământului, râuri, mâinile s-au scurs pe dealuri şi înăbuşită e Niagara sughiţului pe muşchii fulgilor şi de răsunetul pereţilor ţesuţi cu vată".

(Ritul clădirilor de ebonită)

Dacă Alge rămâne în plutonul revistelor avangardiste, uzând de figurile textuale şi de procedeele literare ori stereotipurile gestuale, devenite comune pentru conduita modernă a poeţilor, „algiştii" în schimb se vor face remarcaţi / admiraţi / contestaţi / întemniţaţi, prin două insolente publicistice notorii, cu titluri aparent scatologice, Pula şi Muci6. Sunt publicaţii care au stârnit o gamă întinsă de reacţii, de la

solidaritatea comprehensivă la indignarea vehementă, cu implicaţii judiciare.

Prima revistă, cu sonorităţi falice. apare la l octombrie 1931, într-un tiraj confidenţial de 13 exemplare, cu un titlu şocant chiar pentru aceia care nu se încurcau în pudori excesive: Pula – organ de pulă modernă, însoţit de o ironică apoziţie lămuritoare, „organ universal".

Redactorii revistei sunt Gherasim Luca, Paul Păun, S. Perahim şi Aureliu Baranga, unii înfăţişaţi în toată goliciunea lor, într-o fotografie care poartă addenda: Redactorii şefi ai revistei ULA, la lucru". Ca şi cum o astfel de tipăritură n-ar fi fost în sine în gest îndeajuns de scandalos, tinerii liceeni împing provocarea cum Pas mai departe, trimiţându-i unul dintre cele 13 exemplare (pe frontispiciul publicaţiei, numeralul este însoţit de respectivul substantiv neaoş) tocmai lui Nicolae Iorga, la acea dată prim

Revolte şi consimţiri ministru, prin voinţa regelui Carol al II-lea. Dacă însuşirile de om politic ale lui Iorga pot fi puse în discuţie, statura sa intelectuală şi autoritatea sa morală incontestabile, erau enorme în epocă, dublate acum şi de altitudinea demnităţii politice. Or, tocmai omului-instituţie, considerat patriarhul spiritual al neamului, savantului cu recunoaştere academică europeană şi severului profesor, găsesc de cuviinţă adolescenţii teribilişti să-i trimită un exemplar din „produsul" lor, însoţit de o dedicaţie mai mult decât insolentă: „Tu ai? N-ai!"

Că totul este o frondă a unor puşti obraznici, nu încape nicio îndoială; totuşi, în 1933, după ce între timp recidivaseră, la o scară mai joasă a sfidării, prin editarea revistei Muci, ei vor suporta din plin, la intervenţia directă şi excesiv de mânioasă a lui Iorga, consecinţele teribilismului lor: percheziţii brutale, apoi arestarea şi încarcerarea tinerilor redactori la Jilava, într-un ambient deloc prielnic extravaganţelor avangardiste. Din fericire, vor rămâne acolo numai zece zile pentru că, la intervenţia familiei, rudelor şi prietenilor, sunt puşi în libertate. Procesul care urma să se desfăşoare pentru stabilirea gravităţii delictului şi încadrarea lui juridică nu a mai avut loc niciodată7, în rememorările sale, din Născut în '02, Saşa Pană8 acordă un spaţiu larg evenimentului creat de apariţia revistei şi neaşteptatelor sale consecinţe, relevate în amplul schimb de scrisori cu Geo Bogza şi Ştefan Roii, ceea ce înseamnă că toată această tevatură

şi, mai ales arestarea „algiştilor", a avut un ecou considerabil în mediile intelectuale avangardiste:

y4 două zi plecam (pentru luna de concediu) cu Mary, Ici Piatra Neamţ, în tren, ea citea cartea lui Malraux, La condition humaine; eu schiţam un sumar la o plănuită antologie de poeme contemporane, de poeţii de la unu, Alge, Liceu. Urma să stabilesc cu Baranga, unul dintre iniţiatorii culegerii, asupra titlurilor poemelor (...). A doua zi s-a ivit prilej de mare mâhnire. Eram în parc, frunzăream, Cuvântul Un titlu mă opreşte: «Un scandalos atentat la bunele moravuri. Câţiva literaţi adolescenţi tipăresc o

Invective şi scatofonii sau poezia ca provocare

Istă scabroasă pe care o trimit pe la casele oamenilor». Subit m

7 gândit: «sunt algiştii». Şi nu mă înşelasem. Iată acea informaţie: Sunt câteva zile de când, atât prefectura poliţiei Capitalei, cât şi r cheiul de Ilfov, au primit reclamaţiuni din partea unor rsonalităţi proeminente ale vieţii noastre publice, care se lângeau că poşta le aduce de la o vreme publicaţiuni obscene. D. vrofesor N. Iorga preciza în reclamaţia d-sale că ceea ce l-a scandalizat mai mult a fost o publicaţie primită chiar acum două zile care ar avea drept titlu un Phalus, iar titulatura de-a dreptul în limbaj popular (...). Publicaţia aceasta (...) îşi luase sarcina da a spune lucrurilor «pe nume» – adică totul pe şleau, fără ruşine..."

Mai mult, se produsese o descindere a poliţiei la sediile câtorva tipografii suspecte, iar la una dintre ele „«descinderea a fost revelatoare, autorii Phalus-ului au fost prinşi tocmai când făceau corectura ultimului număr al porcoasei publicaţiuni. Au fost ridicaţi cu toptanul, transportaţi la poliţie, de unde au fost înaintaţi parchetului de Ilfov»". O parte din presa vremii nu mai prididea a-i taxa pe autorii publicaţiei drept „băieţi de bani gata care s-au asociat, neavând altă treabă şi au cheltuit şi bani doar spre a-şi bate joc de lume", apoi cititorii erau informaţi cu neascunsă satisfacţie că procurorul „a emis împotriva indivizilor de mai sus, mandate de arestare pentru atentat la bunele moravuri. Ei au fost trimişi la Văcăreşti, prin mandate care aveau iniţial o durată de 30 de zile".

Că toate aceste întâmplări au loc la mijlocul anului 1933, nu încape nicio îndoială. Extrasele din jurnalele epocii sunt edificatoa în ceea ce-l priveşte, Saşa Pană are un motiv personal pentru a rememora

cu exactitate episodul: la percheziţia efectuată, printre materialele „explozive" ridicate a fost şi cartea sa, Viaţa romanţată a lu'* Dumnezeu, apărută în 1932, care a fost găsită la domiciliul unuia dintre „energumeni". Nicolae Iorga, la rându-i, este pomenit doar finalitatea sa de profesor şi nicidecum în cea de prim-ministru, calitatele care o avea în octombrie 1931. În consecinţă, o concluzie se lmpunefie revista a fost într-adevăr tipărită în 1931, după cum

Revolte şi consimţiri aflăm din datele de pe copertă şi pusă în circulaţie de-abia în 1933 (ce s-a întâmplat cu micul tiraj în tot acest timp?), situaţie în care – ipoteză puţin probabilă – a rămas necunoscută timp de un an şi jumătate, fie datarea de pe copertă e premeditat eronată, pentru inducerea în eroare a celor care ar fi putut să reacţioneze. Mai rămâne, în plus, ipoteza gratuităţii jocului avangardist, îndeajuns de plauzibilă, dacă ţinem seama de antecedentele extravagante ale contextului, în 1932, Saşa Pană consemna în jurnalul său apariţia revistei Muci, fără a menţiona vreo ispravă anterioară a respectivului grup şi ar fi făcut-o cu certitudine, dacă avea cunoştinţă despre asta. Dimpotrivă, după un simplu raţionament logic, apare normal ca îndrăznelile mari să se producă după ce opinia publică va fi fost „testată" prin insolenţe mai uşor acceptabile. Se mai adaugă în sprijinul demonstraţiei şi argumentul, deloc neglijabil, că redactorii revistei au fost surprinşi de poliţie tocmai când făceau corectura numărului, cu toate că şi în această privinţă, relatările sunt foarte vagi. Înclinăm să credem că revista despre care vorbim este totuşi a doua în ordinea apariţiei, fără a avea însă o explicaţie convingătoare despre raţiunile care au condus la mica mistificare pe care o reprezintă data eronată, înscrisă pe copertă.

Asupra autorilor s-a revărsat o întreagă pletoră de epitete, nu dintre cele mai măgulitoare: „bandă de întinatori ai scrisului", autori de „imundă pornografie şi grosolană trivialitate", făptuitori „ai unei agresiuni asmuţite contra bunelor moravuri", „colportori de pornografii", etc. Fotografiile lor, de tip cazier, precum ale infractorilor periculoşi, au ilustrat abundent reportajele şi materialele privind mersul anchetei judiciare. Nu a fost trecută cu vederea – desigur, incriminată cu agravante subînţelesuri – nici originea evreiască a tinerilor publicişti. Atentatorii, numindu-se Leibovici, Zalman, Herşcovici sau Blumenfeld, presei de extremă dreapta, violent antisemită, îi venea cu grăbire apa la moara demagogiei

ultranaţionaliste.

Invective şi scatofonii sau poezia ca provocare

Mu se întâmpla, desigur, pentru prima oară ca avangardiştii f e acuzaţi de răspândire de literatură licenţioasă, în acelaşi an.

Bogza este întemniţat şi el pentru scurtă vreme la Văcăreşti, sub

„Nuirea de a fi publicat Poemul invectivă, iar mai apoi devine biectul unui proces de atentat la morala publică, sfârşind prin a fi.

n cele din urmă, achitat, spre satisfacţia zgomotoasă a prietenilor avangardişti. Neamul românesc, ziar fondat de Iorga (ajuns, în anii

'30 sub direcţia intransigentului Nicolae Georgescu-Cucoş), face clasamente şi ierarhii privindu-i pe autorii de literatură aşa-zis pornografică", în care la loc de frunte stă Tudor Arghezi, iar dintre scriitorii de avangardă, Geo Bogza şi H. Bonciu. Campanii de acest tip se duc şi în Universul, ca să nu mai vorbim de ziarele prolegionare. În iulie 1933, „algiştii" sunt închişi la Văcăreşti, împreună cu

David Bercovici, proprietarul tipografiei care le imprimase revista.

La 22 iulie, Roii îi scrie lui Saşa Pană, trimiţându-i mult aşteptatele veşti:

Algiştii noştri stau cu toţii, plus bietul Bercovici, sub cupola Văcăreştilor. N-am ştiut nimic de activitatea lor, de conspiraţia dadaistă ce întreprindeau între aleile de ceasuri crepusculare, minţile lor adolescente, revoltele lor literatoare. Am aflat într-o seară, când eram cu Brunea şi alţi mai mulţi într-o grădină de vară, unde Voronca a venit transfigurat de spaimă să-l caute pe Brunea ca să intervină. Şi a doua zi, din gazete. Pe de lături, am cules exactităţi: băieţii, după ce au scos Romanul de dragoste al lui Luca, l-au trimis mai multor personalităţi culturale, cu diverse specificări. Ca să nu piardă ocazia au ataşat şi câte un exemplar din Pula – tot sunt ăia senili, au gândit ei, dadaist. Bine, orga, care le primise cu dedicaţie s-a dus cu ele la Mihai Popovicl nistrul justiţiei care a sesizat parchetul I-au arestat pe toţi, le-au făcut percheziţii, confiscând încă o întreagă altă serie de desene şi ură sediţioasă, care va face dosarul de dare în judecată. Cred că vor scăpa mult mai greu decât Geo. Deocamdată, de arestare e pentru 30 de zile, după care se va putea 99

Revolte şi consimţiri prelungi. Familiile lor sunt disperate. Aceea a lui Sesto Pals nu are, nici cetăţenia română şi riscă să aibă

neplăceri mai mari. Toţi, cu siguranţă, vor fi eliminaţi din Universitate, din şcoală. Pe Bogza nu l-am văzut decât o dată, înainte de a se fi întâmplat acestea. Nu ştiu dacă mai e pe aici, dacă se agită, dacă face ceva. Nu ştiu dacă n-ar fi putut să-i oprească de la copilăria, de la aventura inconştientă în care au mar sat, să-i prindă înainte de a se fi aruncat cu toţii orbeşte în gura lupului".

Gura lupului a putut fi închisă, până la urmă – căci era şi el un lup balcanic! – „prin enorme intervenţii", cum scrie Geo Bogza într-o scrisoare către directorul revistei unu şi probabil prin târguieli oneroase. Afacerea Alge – continuă autorul Jurnalului de sex – a fost o mare zăpăceală şi un prilej de a cunoaşte o mulţime de lucruri. Băieţii s-au purtat însă eroic, cu adevărat eroic". Nu ştiu ce „eroisme" vor fi săvârşit „algiştii", în spaţiul recluzionar de la Văcăreşti, confruntaţi cu „băieţii" în uniformă ai lui Mihai Popovici, porniţi „să-l frece niţel", cum scrie mai departe epistolierul. Este cert însă, că urmăririle scandalului au fost cu mult mai puţin grave decât se temeau avangardiştii. Lupul fusese îmblânzit – să fie vorba oare de acel „lup văzut printr-o lupă" de Gherasim Luca? – şi nu mai voia să mănânce pe nimeni.

Peste ani, în 1946, când Tristan Tzara revine în România şi este întâmpinat sărbătoreşte de toţi avangardiştii (pe lângă onorurile acordate de către regimul de „democraţie populară", „tovarăşului" Tzara, membru al Partidului Comunist Francez), Saşa Pană îi înfăţişează părintelui dadaismului, alături de alte realizări avangardiste şi revista cu pricina.

„Tzara se înviorase brusc povesteşte Ovid S.

Crohmălniceanu9 în Amintirile deghizate – şi nu mai contenea să privească scandalosul produs publicistic, întrucât Saşa Pană îi arăta mereu alte lucruri, trebuia cu vizibil regret, să lase din mână revista, dar se grăbea să treacă vrăjit la reexaminarea ei, de îndată ce reuşea să răsufle un pic. Baranga, fin observator, a băgat de seamă

Invective şi scatofonii sau poezia ca provocare

— Dată faptul cu o modestie prefăcută şi arătând către grămada terilor apărute la unu şi apoi înspre năzbâtia pe care Tzara o tot ceta a spus: «Ei au făcut astea, iar noi, numai atât»".

După trei sferturi de veac, timp în care conştiinţa noastră tetică a suferit mutaţii însemnate, revista şochează mult mai puţin. Desigur, câteva scatologii neaoşe sunt şi astăzi nereproductibile, însă puţini s-ar mai gândi să o considere o revistă pornografică. La o primă vedere, nu

pare mai mult decât o întreprindere teribilistă, a unui grup de adolescenţi, cu scopul exclusiv de a şoca opinia publică (intenţie vizibilă în gestionarea difuzării ei), de a focaliza atenţia asupra scrisului lor şi de a alarma acele conştiinţe pe care le considerau anchilozate, tradiţionaliste şi excesiv conservatoare, cum era cazul lui Iorga. Privit mai atent, actul curajos al algiştilor e un strigăt de libertate, într-o afirmare plenară de sine, o rebeliune împotriva convenţiilor sociale şi a falsei pudori, îndreptată contra osificării gândirii şi a conformismului oficializat, a sclerozei spirituale şi a tabuurilor limitatoare şi tiranice. E un act de frondă detabuizantă, întreprins cu nonşalanţa fermecătoare şi inconştienţa pasională a juvenilităţii. Căci insurgenţele, cugeta nostalgic bătrânul Geo Bogza, au cu adevărat autenticitate doar în jurul vârstei de 18 ani. Ceea ce ni se pare a fi însă lucrul cel mai important, este talentul literar cu care este privit crosul, în nuditatea şi uneori în toată cruzimea lui.

În literatură, singura pornografie este lipsa de talent", decretase E.* Loviriescu. Algiştii îşi sprijină, fără îndoială, provocarea pe talent – aşa cum o fac, de altfel, şi Geo Bogza sau mai târziu Emil Brumaru – iar erosul este integrat în montura unei viziuni unitare din care nu lipseşte nici interogaţia dramatică, nici patetismul imaginaţiei, niciun anume farmec al senzualităţii. Toate acestea, combinate cu declamaţia intempestivă, cu licenţiozităţi ostentative Ori cu infantilisme ludice.

Revolte şi consimţiri

O frenezie a crosului nedescătuşat pulsează în poemul lui Baranga, Cuvânt de deschidere, pe care motto-ul provocator (y4 m o pula şi i-un pistol, ghici ciupercă ce-/?") nu o poate altera:

„Prin carne alunec cu ochii fierbinţi după pradă.
Să muşc din cortegiul femeilor albe, integre
În unghiul de spaimă sunt stâlpi şi iscoadă îmi mărâie-n trup procesiunea de vicii amare şi negre
Lina prin sânge în ţeastă femeile-mi ard Femeile simple şi albe îmi ard în pupile Femeile albe, femeile simple şi pline de fard Femeile noaptea cum patimi confuze, virile".

Avalanşa de imagini foarte pregnante, deşi adesea crude şi neconvenţionale, care încheagă viziuni puternice, coerente, cu un patos remarcabil al tensiunii interioare, cu debordantă metaforică şi cu amplitudine a registrului lingvistic, îl anunţă pe inventatorul iubirii, remarcabilul poet de mai târziu, Gherasim Luca:

„Vai/ unde mi-e sângele, sfinte, unde mi-e părul de pe picioare, sfinte, unde-mi sunt degetele; oh! vai nouă!

copiii s-au născut încârligaţi şi fata noastră însărcinată, nouă braţele ni s-au născut cu femei multe în unghii, nouă ne-au dispărut unghiile şi ne-a rămas numai negru sub unghie şi nouă, şi nouă vai nouă!

dă-ne apă pentru sânge şi pentru sânge, sfinte, mie mi-au furat hoţii plămânii, l-am urmărit toată iarna pe munţi şi mi-au intrat copacii înăuntru, dar pe degeaba, 102

Invective şi scatofonii sau poezia ca provocare

mie mi-a intrat nisipul în ficat, sfinte, am semănat toată marea şi soirea am pus cocoanele să-mi ţină lumânarea, dar nisipul a devenit piatră, sfinte".

(Pe munte cu popi şi cu curve)

Paul Păun, la rându-i, comite şarade ludic licenţioase „când au aflat că sunt sculamentman l toate din Bran /fecioare l mi-au „căzut aprinse la picioare" ori copilăreli obraznice, nu tară un anume şarm al gratuităţii:

„La popă la poartă e o pisică moartă cine capătă scularnent o mănâncă la moment".

(în atenţia poetului rămân Păun Paul / Care a luat sculament ca un balaur)

Toate aceste compoziţii sunt „agrementate" de grafica, întru totul excepţională, a mezinului grupului, S. Perahim, cel despre care Geo Bogza spunea mai târziu că „a avut o formă de geniu – iar har, în orice caz". Compoziţia l-ai foarte bine şi sugestiv desenată, Povestea unei fecioare care Jace pe nebuna, prezintă un joc în succesiune, de respingeri şi acceptări feminin virginale, încheiat în voluptatea unei depline complicităţi f alice.

Scatologia lingvistică nu lipseşte – noi am ales fragmentele cele mai inocente – dar în ansamblu viziunea nu este licenţioasă, ci, rând pe rând, ludică, patetica sau oniric amalgamată, captată cu un simţ evident al dramaticului şi al teatralizării. Pentru că în fond, revista este un spectacol lingvistic şi imagistic, înscenat cu talent şi dezinvoltură, pe de o parte pentru a şoca şi a disconforta, pe de altă parte pentru afirmarea puternică a sinelui, prin descătuşarea tumultuoasă a eului profund, în „republica testiculelor" cum ar r l spune, peste ani, Pascal

Bruckner, revista e o prezenţă literară care certifică, indiscutabil, un act de identitate virilă şi de legitimare a personalităţii autorilor ei. „Obeliscoforii", proclamând legitimitatea iar nu deficitul, prezenţa activă, iar nu sterilitatea – în acest sens, înţelegem poznaşa dedicaţie „Tu ai? N-ai!" – ocupă cu aplomb şi fără inhibiţii, scena literaturii.

Mai cuminte, şi implicit mai puţin tranşantă şi mai puţin spectaculoasă, este a doua îndrăzneală a algiştilor (de n-o fi cumva, totuşi, prima în ordine cronologică), revista Muci. Ea este tipărită la 7 februarie 1932, într-un tiraj de 200 de exemplare, puse în circulaţie cu ocazia unui eveniment artistic particular, reprezentat de prima expoziţie de grafică a celui mai tânăr dintre algişti, talentul excepţional care era S. Perahim, colaborator al revistei. Printre redactori îi mai găsim pe aceiaşi Aureliu Baranga, Gherasim Luca şi Paul Păun, alături de Sesto Pals, Fredy Goldstein („în special, Fredy

Goldstein") şi Mielu Mizis.

Revista propune un subtitlu explicativ, provocator sub masca autoironiei: „fentru că nu purtăm fuduliile în tabacheră, ne intitulăm GRUPUL MUCOŞILOR". Şi „mucoşii" îşi afirmă cu ostentaţie şi semeţie virilă (era să spun fudulie!) apartenenţa la aceeaşi republică bruckneriană a testiculelor, adică la deplina legitimare masculină (să fie această permanentă dorinţă de legitimare, născută dintr-un complex de inform al eului pubertar?), din moment ce ei nu poartă, fuduliile în tabacheră".

Avizatul Saşa Pană10 consemnează, cu acribia-i binecunoscută, şi apariţia noii reviste:

Igiştii s-au pornit pe teribilisme. Au tipărit un număr dintr-o revistă într-un format, conţinut şi titlu, cel puţin inedite. Se numea Muci (...). Cuvântul înainte a fost dictat de copilul Fredy Goldstein, cunoscut încă din paginile Algelor (...). Desenele erau de pictorul grupului. Conţinea bineînţeles poezii, din care greu de reprodus vreun vers, o piesă într-un act şi informaţii în spiritul titlului revistei. Au tras doar câteva exemplare (n.n. ale.

Ivective şi scatofonu sau în/ «-<.

Înorialistul se înşală, tirajul a fost de 200 de exemplare). Pornografie... dar nu lipsită de anume umor".

Comentariul pe care îl face autorul „prozopoemelor" pare rprinzător de rezervat, cu toate că producţiile liceenilor algişti ar erita o consideraţie superioară, ele fiind cu siguranţă mai mult decât simple

acte de teribilism literar. Dacă Aurel Baranga şi – într-o anumită măsură – S. Perahim se înfăţişează cu aceleaşi producţii literare, ceilalţi redactori revin cu vigoarea noutăţii, depăşind linia stilistică şi tematică pe care evoluaseră în faimoasa revistă din 1931.

Astfel, Femeia pur şi simplu, poemul lui Baranga, reluat cu minime modificări din revista anterioară, oferă aceeaşi imagine tensionată a crosului juvenil torturant, zăgăzuit prin autoreprimare şi sublimat în proiecţii virtuale, expansive şi eliberatoare: „JJna, prin sânge sunt vicii obscure Prinpfalus e-un virus ascuns coroziv Te caut, Lina, cu gânduri hoţeşti şi impure, Prin noapte-i vaginul semnal paleativ" S. Perahim, la rându-i, cu acelaşi talent prodigios, continuă să viseze, grafic desigur, la tribulaţiile phalophile ale fecioarei acum definitiv îmblânzită, care făcea odinioară „pe nebuna". Revista se deschide cu cuvântul înainte al lui Fredy Goldstein, copilul năzdrăvan, descoperit şi cultivat de Gherasim Luca (dacă el o fi existat cu adevărat), care spune poveşti suprarealiste, de un umor negru, vecin cu absurdul: „/4 fost odată ca niciodată o fetiţă care făcea piş în iarbă. A venit o vacă şi a mâncat iarba… şi a rămas pişu".

Stimularea ori poate simularea discursului colocvial de tip infantil câştigă o anume prospeţime imagistică, născută evident din poematizarea involuntară şi din virtuţile expresive ale aleatoriului:

Dimineaţa era întuneric ca şi seara cu cer negru şi stele rămase pe cer dimineaţa. Toate prăvăliile s-a spart, pantofii s-a la ea provocare

stricat, tot ce-i în oraş s-a stricat! Decât la America nu a plouat. La America stătea tot frumos aranjat. I somn dimineaţa la lume şi se culcă puţin. Şi la un om i-a venit o cărămidă în cap şi plânge. S-a pus doliu la uşi, la jeam, la farfurii, pe faţă, pe mâini, pe picioare, perdele negre, oglindă neagră, cercuri negre… Şi toată lumea a plâns cu doliu pe faţă şi în ziua aia era războiu'".

(Şi în ziua aceea era război)

În maniera cultivată şi de revista MM w, discursivă şi manifest insolită, minând în permanenţă orice retorică, prin inserţii de absurd şi alogic, scrie Sesto Pals: „Cineva mi-a azvârlit un bolovan cu lumină pe raza unui duş. Natura a clădit palate de ha-ha-ha. A ţipat cântecul ei bun. Trenul a trimis un factor poştal şi factorul poştal pe ajutoarele lui care au sărit fără trup ca să fie mai uşoare şi s-au pulverizat ca să fie mai multe şi numai cu picioare, cu picioare care fug slobode să ţipe ha ha ha. Am primit un plic prin poştă.

— L-am deschis: Ha! Ha! Har

(Intrarea cu câini în restaurant, strict oprită)

Suprarealişti, fără nicio îndoială, cu o imaginaţie prodigioasă în regim oniric, care provoacă deformări fantastice ale realului, dublată de un umor deseori de esenţă neagră şi de o dispoziţie polemică ce alunecă uşor în absurd, sunt Gherasim Luca şi Paul Păun, cei care îşi vor confirma mai târziu această apartenenţă şi printr-o conştiinţă teoretică, decelabilă în textele manifest, de după

1945.

Paul Păun evocă, în stil de mare poet, uzând de un registru imagistic fantast, cu imponderabilităţi şi cu contururi laxe, prelungite unele în altele, în mixaje groteşti, realizate în manieră expresionistă, care descriu un târg înfăşurat într-o abulie toropitoare.

În târg face tumba ceva care seamănă a groază şi a deznod fiecare bolovan e un automobil cu şea flecare cărămidă din casă vrea să sară în pod.

Străzile fug năuce câteodată pe străzi casele joacă pe acoperişurileit umblă după prazi lene

Calul nu-şi mişcă ca să sperie muştele grase moarte rămase găurile fără ochi şi fără gene.

În când în copite se încurcă ca două fire

— Patrudoi fira să tânguie văzând că rândui e sedă jos să se joace de-a baba oarl printre case» se atffi. doi)

robilor v, e a i atroce şi

Paul Celan:

Dar robii morţii au trecut

„De-au mers înainte firădesag albi

Tu părul subţire ca un văl peste 107

Revolte şi consimţiri cu degetele depărtate înainte ochiul închis;

prin cer piciorul călca pe loc fierbinte iar obrajii sfărâmau un vis şi râng eau cuminte

Acum robii se întorc pe spinii lor drumul robilor e-un curcubeu de noapte;

bat la fereastra celeilalte zări de unde au plecat să nu se vadă sângele din nări, o ceaşcă cu lapte".

Tentaţia crosului rămâne nedezminţită la Gherasim Luca. Inventatorul de mai târziu al iubirii are deja un discurs amoros foarte bine articulat, vizibil cu pregnanţă în Se caută potcoave de inimă

moartă, susţinut de un imagism pletoric şi de o retorică amplă, în care violenţele verbale se amestecă cu suavităţiie, viziunile şocant naturaliste, cu fulguraţiile onirice, toate acestea prinse în tabloul interior nebulos al unui eu expansiv, turmentat şi dubitativ, bântuit de un sentiment contradictoriu, de aviditate a trăirii şi deopotrivă de spaimă în faţa vieţii:

„Domenâca, domenica, pune capul frumos pe pernă domenica ochii ţine-i închişi sau ţine-i deschişi numai buzele să le ţii umede umede să-ţifie şi buzele ochii ţine-i închişi sau ţine-i deschişi domenica eu am să-ţi citesc o poveste o poveste despre o fecioară care a iubit un câine fonii sau poezia ca provocare ştiu domenica şi eu sunt un câine dar povestea e şi cu o fecioară şi câinele nu ştia să muşte ca mine şi fecioara nu era aşa de bună ca tine fecioara în fiecare seară îşi mângâia câinele azi aşa tot aşa şi mâine tot aşa şi poimâine într-o seară portarul a găsit un câine mort şi ca să se joace copii portarului i-a deschis dinţii cerul gurii era alb ca şi sufletul câinelui dar limba în zadar au căutat-o copiii domenica, fecioara aia era rea şi câinele era bun tu auzi domenica, fecioara aia era tare rea tu nu mă auzi domenica de ce plângi în somn domenica fecioara aia era rea, dar tu eşti bună domenica de ce plângi în somn domenica poveştile întotdeauna sunt neadevărate şi câinii sunt întotdeauna răi şi fecioarele sunt întotdeauna bune ca tine".

Surprinzătoare prin simbolistică şi coerenţă este piesa de teatru „într-un singur act" a aceluiaşi Gherasim Luca, intitulată Atelier de cizmărie, o piesă perfect încadrabilă în teatrul absurdului şi în tragicul metafizic al teatrului de avangardă, combinat cu insolenţele imagistice ale suprarealismului. Gheata, firma ştearsă şi ruginită, scaunul, cuiul, dobândesc statut de personaje şi li se furnizează o existenţă textuală reală, alături de cizmar, calfă, cerşetor, bătrâna, etc. Ele imixtionează perturbator în acţiune şi în viaţa celorlalţi, provocând o stare de entropie generalizată, în care

09

Revolte şi consimţiri doar singurătatea individului, lipsa oricărui sens al lumii şi insurrnoiv stabila criză de comunicare, ţin de domeniul evidenţei.

„CIZMARUL. De 20 de ani vreau să-mi prind vraţa cu cuiul şi niciodată nu pot să o prind. O am în mână cel mult trei luni de zile, după trei luni de zile cade cuiul, cade şi talpa, cade şi viaţa.

CALFA. Nu înţeleg nimic, nu ştii că eu sunt idiot? eu sunt idiot, eu sunt idiot.

CIZMARUL. Nu am vorbit cu tine; eu vorbesc cu gheata.

FIRMA ŞTEARSĂ ŞI RUGINITA. Atelier de cizmărie! Atelier de cizmărie!

OMUL SĂRAC, (intră cu o bucată mică de hârtie şi o întinde cizmarului). Ţine bani, dă-mi talpă. Na!

CIZMARUL (scoate o gheată mică de tot şi i-o întinde). Na!

OMUL SĂRAC (pleacă).

CIZMARUL (începe să râdă cu hohote). I-am lipit viaţa pentru cei mult două zile. Ha! ha! bani mici, viaţă mică. Ha! Ha!

(...) SCAUNUL (se scoală şi el şi se întinde). Oasele mele! Oasele mele! Blestemaţi fie cizmarii care toată ziua nu fac altceva decât să şadă şi să-mi fărâme oasele: binecuvântaţi fie tipografii care se folosesc numai de picioarele lor (cade frânt în poziţia de mai înainte).

CIZMARUL (se plimbă mereu prin odaie). Trebuie! Trebuie să găsesc-cuiul care să-mi prindă viaţa pe vecie. Trebuie. De ani de zile îl caut, de ani de zile îmi rup creierii, îmi rup mâna, dar cuiul nu se găseşte. Zadarnic. Zadarnic.

CALFA, îmi pare rău că sunt idiot, că altfel ţi l-aş căuta şi eu. Dar eu sunt idiot.

CIZMARUL (neluându-l în seamă). Cine poate să-mi dea cuiul, cuiul, cuiul care e inima mea, care e gândul meu, care e viaţa mea veşnică. Vreau cuiul. Inimă! gând! pumn! dă-mi cuiul, eu vreau cuiuir.

Finalul este absolut previzibil, urmând neabătut logica teatrului absurdului: cizmarul va muri, înfigându-şi cuiul în inimă, iar

Invective şi scatofonii sau poezia ca provocare ma §tearsă şi ruginită decretează sentenţios în faţa spectatorilor:

AICI NU MAI E A FELIER DE CIZMĂRIE!"

Deşi sunt scrise cu un talent literar cert, îngemănat cu verva i aplombul unor adolescenţi care dovedesc adeseori o maturitate uimitoare, în jurul celor două reviste s-a ţesut de-a lungul anilor o nânză de legendă, oarecum peiorativă. Cum se întâmplă întotdeauna în astfel de cazuri, ele au fost mai mult citate (uneori, cu stânjeneală) decât citite, iar conţinutul lor, copios colportat. Reinserarea acestora, la locul cuvenit între revistele avangardei, este un act de restituire, necesar şi firesc. Cu toate insolenţele, provocările şi furiile juvenile, cu tot erotismul lor nestăpânit, ele conţin în primul rând literatură,

adesea de cea mai bună calitate. Când e dublată de talent, insolenţa poate ocaziona adesea literatura.

Destinul şi cariera literară ulterioară a unora dintre autorii năzdrăvăniilor revuistice care l-au umplut de mânie pe venerabilul Nicolae Iorga şi au stârnit entuziasmul retrospectiv al lui Tzara, au stat invariabil, în bună tradiţie suprarealistă, sub semnul paradoxului.

Junele director al celor două reviste, Aurel Baranga, care va debuta editorial în 1933, cu volumul de poezie avangardistă Poeme cu orbi, va înlocui cu mare grăbire, după 1945, sfidarea intemperantă, cu supunerea necondiţionată şi dicteul automat, cu dictatul realismului socialist, devenind un oarecare scriitor comunist angajat, prezent mereu la datorie în slujba „comenzii sociale \ formulată de propaganda de partid, prin piese de teatru teziste şi artificiale (Bal la Figădău, Mielul turbat, Reţeta fericirii, Fii cuminte, Cristoforl, etc.) deşi umorul şi chiar o anume vivacitate a scriiturii nu le lipseşte întru totul.

Cu puţin timp înainte de moarte, dramaturgul face un gest surprinzător, cu prilejul Colocviului Naţional de Literatură Dramatică11, desfăşurat în 1978, adresând o scrisoare de confesiune

Revolte şi consimţiri autoculpabilizatoare în care recunoaşte artificialitatea şi impijejt eşecul unei părţi a dramaturgiei sale, plină de „manechine manipulate" şi de „personaje minuţios machiate", potrivit unui „rudimentar concept estetic" ori unui „maniheism primar", tributare dogmatismului ideologic comunist.

Despre avangardă vorbeşte rar şi numai în Jurnalul de atelier12 y publicat după cosmetizările de rigoare, în acelaşi an 1978:, 4 m început în 1930 ca poet de avangardă (...). O atitudine nihilistă, de contestaţie riguroasă limitase lectura literară, radical (...). Nu ştiam mare lucru despre lume şi viaţă, dar de un lucru sunt sigur: că eram tânăr, exasperat şi ars de furii, că uram cu toată puterea fiinţei mele statul burghez, morala burgheză, familia burgheză şi că furia mea nu era simulată".

Iminenţa exitului, probabil, produce iluminări de conştiinţă şi fostul avangardist îşi regăseşte furiile, privind mânios la o parte a trecutului său, aceea de „obedienţă faţă de canoanele esteticii respective (realismul socialist n.n.)" care a dus la creaţii de un, ub-realism" grotesc, transformând omul „dintr-o fiinţă sensibilă şi complexă, într-un animal ce răspundea la câţiva stimuli, prin câteva reflexe condiţionate". Căinţă târzie care, dacă nu mai poate îndrepta

răul şi nici salva suflete, poate în schimb retuşa întrucâtva, în pragul eternităţii, imaginea proprie.

Calitatea de avangardist nu şi-o revendică decât la Paris, în cursul unei călătorii în care îi întâlneşte pe Tzara, Breton şi Aragon – probabil şi pe Gherasim Luca, dar cum acesta era personna non-grata pentru regimul comunist, evită să-i pomenească numele.

JLA sfârşit mă întreabă (Breton, n.n.) dacă există o mişcare suprarealistă la Bucureşti, curiozitate convenţională, fiindcă, mi-am dat seama, era foarte bine informat (…).

Tzara mă conduce până la hotel. Pe drum îmi vorbeşte de ultimele ceasuri ale lui Voronca, văzut în dimineaţa sinuciderii. Era afectuos, liric, dezlănţuit, torenţial şi plin de proiecte. Seara deschidea robinetul cu gaz".

ş.

se

Poezia ca Provocare

Ceilalţi membri ai redacţiei cărora li se va adăuza arăsi fără excepţie România, după l Spirit

P rdei nu putea convieţui prea mult timp cu astea ideologică a socialismului real. Gherasim

TS după 1952 în Franţa (după ce iniţial emigrase, deşi mai dintre membrii grupului, în Israel) şi va scrie de aici înainte

Susiv în franţuzeşte, alcătuind, în anii '60—70, un soi orifemal de odus literar, cărţile-obiect (combinaţie de text, pictur şpoezie norimată pe disc) 13, realizate împreună cu pictori ce m%e restigiu ca Max Ernst, Jacques Herold sau Piotr Kowalski. Dobândeşte statutul de mare poet, are parte de recunoaşte) e şi onovuri, dar, cu toate acestea, afişează o discreţie, o delicateţe şi o feim cu a toate acestea, aişeaz, la mijloacelor atitudinale, lipsite de orice emfază. (a şi Brietfenui său Paul Celan, îşi va găsi sfârşitul, autoprovocat, în apele fcenH într Q noapte de februarie 1994.

Sesto Pals şi Paul Păun vor emigra şi e în Iraefăcând cariere onorabile şi lucrative, ultimul ca reputat medic ste-malt olog

Din insolenţele de altă dată nu au mai rămas dec-al mintirea unor febrilităţi juvenile în care marea literatură era atohata cu aviditate şi dispreţ faţă de orice canon, iar scena literară era ocupată" într-un orgolios act al afirmării de sine, cu el zinvoltmpeu şi fermecătoare golănie adolescentină care înfăşură în> un ambalaj

insolit şi şocant, talentul lor incontestabil.

Fundoianu contemplativul

Dintre toţi cei care au lăsat mărturie despre Fundoianu ca prezenţă fizică, Victor Brauner şi Emil Cioran au realizat, cu mijloace artistice diferite dar cu acelaşi talent fulminant, portrete de-a dreptul impresionante.

Din tabloul primului, datat 1932, ne priveşte o figură emaciată, smeadă, cu contururi semitice, nas proeminent, ochi mari, cu tăietură oarecum oblică, alungiţi de gene ori de riduri, într-o căutătură pătimaşă, uşor mefistofelică. Capul ori masca, căci figura are tăietura bruscă la baza gâtului, în stilul suprarealiştilor, astfel că se aseamănă cu o marionetă care aşteaptă mâna fatală a marelui păpuşar, stă suspendată deasupra unei mări de flăcări care nu ştim cu siguranţă dacă ţâşnesc din colţul gurii, strânse într-un început de surâs sceptic sau din hăul însuşi, care ameninţă să cuprindă chipul. Din ochi se prelinge peste faţa osoasă căreia abordarea vag cubistă îi dă un aspect oarecum vălurit, de podiş moldovenesc, un şir de lacrimi ca nişte perle delicate cărora nu le putem şti sursa. Putem bănui doar că avangardistul, cu simpatetică nostalgie moldavă, îl imaginează pe Mieluşon la Herţa, contemplând amurgul care cade peste boii roşcaţi, decapitat de însăşi tăcerea vitrificată şi tăioasă, totdeauna materială, din poemele sale. (Ori – tulburător gând! – să fi avut Brauner, pictând flăcările care-l cuprind pe poet, teribile premoniţii, aşa cum i s-a întâmplat altă dată, chiar în ceea ce-l privea pe el însuşi, autoportretizându-se cu ochiul scos?). Oricum, Fundoianu răzbate din tablou, ca personaj şi ca prezenţă indimenticabilă.

Rollin* n 6":

faţa cea mai brăzdată, cea mai suptă din wv –, vina o fată cu riduri milenare, dar deloc împietrite, căci le

„Afleţea zbuciumul cel mai contagios şi mai exploziv (s.n.). Nu mă ai săturam să le privesc. Niciodată până atunci nu văzusem semenea potrivire între aparentă şi rostire, între fizionomie şi cuvânt.

Nu pot să mă gândesc la o vorbă a lui Fondane, oricât de neînsemnată, fără să simt imediat prezenţa imperioasă a trăsăturilor lui (...). Nu purta pe chip, ce-i drept, însemnele prosperităţii, doar că la el totul era dincolo de sănătate şi boală, ca şi cum acestea ar fi fost etape depăşite. Semăna de aceea cu un ascet, un ascet de o vivacitate

prodigioasă şi plin de o vervă, ce te făcea să uiţi – atunci când vorbea cât este de fragil şi de vulnerabil".

Este sugestivă această intimitate stabilită între cuvânt şi trăsăturile chipului, mimică ori gestualitate, la un poet în ale cărui Privelişti, nu se vorbeşte decât foarte puţin şi, atunci, exclusiv „pe ovreieşte", în schimb paleta gestuaia e foarte largă, de la zâmbetul delicat, „de iaz de şes cuminte", la mugetul visceral, înspăimântat, al târgului. Gesturile ori mobilitatea fizionomiei înlocuiesc cu desăvârşire cuvântul.

Pe vremea întâlnirilor româneşti" ale celor doi, (când interlocutorii evocă Moldova, cu plictisul său mai coroziv decât spleenul, iar autorul Herţei citează copios versuri din Bacovia), Fundoianu publicase la Paris cărţile sale despre Rimbaud şi Baudelaire, bucurându-se de o bună primire şi se socotea discipolul („mai mult inspirat decât fidel") al lui Şestov, faţă de care nutrea o admiraţie frenetică încă din perioada lui bucureşteană, când scrie o serie de nu mai puţin şase cronici despre Revelaţiile morţii, îl interesa nu atât ceea ce spune un scriitor, ci mai ales ceea ce el ascunde, ceea ce el ar

Revolte şi consimţiri fi putut, la o adică, dezvălui şi totuşi nu o face, aşadar tainicul ascunzişurile dintr-o conştiinţă, aşa cum proceda şi filosoful ru când teoretiza peregrinarea prin suflete, mai degrabă decât prin doctrine.

Pe chip avea încă din tinereţe un ce tragic pe care vivacitatea sa intelectuală, febrilitatea ideaţiei spectaculoase (Căiturile unei gândiri deschise spre toate orizonturile", scrie Cioran) şi felul său pătimaş, uşor strepezit, de a articula cuvintele, oscilând mereu între „sufocare şi indignare", îl accentuau fără îndoială. Se putea ghici la el, scrie autorul Exerciţiilor de admiraţie, o „anume fascinaţie a tragediei", interioară, profundă, venită dintr-o „misterioasă complicitate cu ineluctabilul", pe care şi-a urmat-o neabătut ori mai bine zis i s-a abandonat până la capăt, indiferent la contexte ori amănunte care, în epoca tulbure a Parisului sub ocupaţie germană, ar fi putut fi salvatoare. Exitul său tragic ţinea de o fatalitate pe care nu o putea ocoli nici luciditatea tăioasă, nici vizionarismul său inspirat (descrie prăbuşirea Germaniei, cu detalii „de proces verbal", care îl siderează pe Cioran), nici intuiţia care era la baza gândirii sale speculative.

Dar mai presus de toate Fundoianu era viu, frenetic, iscoditor,

aflat în permanentă ebuliție mentală („a căuta era pentru el mai mult decât o nevoie sau obsesie (…), era o fatalitate"), o hiperkine-zie intelectuală, atât de deosebită de împietrirea din poeme, acel unic – în multiplele lui secvențe – tablou al mișcării eșuate, lipsite de forță și substanță, în care se merge de parcă s-ar sta pe loc. Avea un farmec indelebil și o subtilitate a ideilor de care abuza ca de un viciu. Variațiunea (căci avea „geniul variațiunii", crede Cioran) și improvizația erau registre pe care le folosea cu măiestrie, întotdeauna cu finalități concluzive neașteptate, de fiecare dată altele.

E. Lovinescu2 are în memorie un personaj cu douăzeci de ani mai tânăr, aflat înaintea plecării definitive în Franța, ale cărui date esențial constitutive, psihologice și temperamentale, alcătuiesc liniile ușor îngroșate ale unui tablou în mișcare, din care un tânăr evreu – văzut poate, prea ostentativ, prin lentila psihosomatică și culturală a

Fundoianu contemplativul sale – privește, cu o oarecare intemperantă și semeție, de ins sigent, predestinat unei cariere fulminante într-o cultură mare, ce presupune implicit și superbia (ori trufia!?) depășirii propriei diții, prin apariția construită migălos a lui Fondane, cel edestinat să-l facă uitat pe Wecsler „din Hârlău sau din împrejurimi", cum ricanează maliții criticul.

„… însuși omul se prezenta în linii în care rasa sa se sublima și se exagera (…) de prezumție, de rigiditate, de aroganță spirituală, de o independență ostentativă ce trăda probabil suferințe milenare, pe care ar fi voit să le anuleze printr-un act de voință categorică. (…) atitudinea sa părea însă a fi exclusiv cea a unui soldat, în poziție de război, cu echipamentul pe dânsul pentru a nu fi surprins de inamic (…), cu certitudini estetice, intolerant ca un inchizitor, incoruptibil ca Robespierre, cazuistic, ca un fariseu, om de raporturi aspre, cu virtuți proclamate cu trufie de vameș. Inteligent, ca aproape toți ai rasei sale (…), spirit european, el a militat frenetic idei gidiene și maurrasiste, expuse pe cont propriu, cu superioritate de ton și cu o familiaritate condescendentă…"

Iacobin cu vehemente de ton și convingeri estetice definitive, afirmate poate prea apăsat la douăzeci de ani, convulsiv și apoftegmatic la patruzeci, când îl prefera pe Nietzsche pentru densitatea semantică a formulelor lui eliptice, tragic și pasional, Fundoianu păstra aceeași putere de seducție intelectuală și iradia aceeași tulburătoare și irezistibilă fascinație. Spre sfârșit, mai avea o

singură idiosincrazie: faţă de cei care credeau că au găsit (calea, răspunsul, finalitatea ori intruvabilul însuşi), acostând cu grăbire la un liman al convertirilor (de exemplu, trecerea la catolicism a lui Boris de Schloezer, traducătorul lui Şestov în franţuzeşte). Nu am putea spune dacă asta se întâmpla datorită faptului că pentru el căutarea era esenţială şi singura în măsură a menţine tonusul ridicat al ideilor, ori dacă reacţia se datora fibrei intime foarte puternice, dimensiunii asumate a evreităţii, fapt care îl plasează într-o poziţie paradoxală („evreu rasist şi reacţionar", diagnostichează

Revolte şi consimţiri

Lovinescu), manifestată în succedanee imagistice în poeme, cum vom vedea mai încolo.

Puterea de fascinaţie şi de model intelectual a lui Fundoianu rămâne însă intactă şi prezenţa lui magnetică suscită admiraţie ori naşte emuli. În amintirile lui adunate în Născut în '02, Saşa Pană3 îl proiectează ca pe un spiritus rector, desigur în atmosfera emulaţiei şi fervorii intelectuale din Bucureştiul imediat postbelic, acela de la începutul anilor '20, când toate elanurile păreau posibile, iar tinerii scriitori se căutau şi se aduceau unii pe alţii în redacţiile revistelor literare: „T4 devărul e că pe toţi îi descoperise acel tânăr ciolănos, cu ochii verzi, venit de la Iaşi, Fundoianu. În jurul lui se strângea un tineret frământat şi care simţea că are ceva de spus. În jurul lui Fundoianu, ca fluturii în jurul globului de lumină" (s.n.). La întrebarea de ce gravitau acei tineri congeneri în jurul poetului şi în ce consta magnetismul fiinţei sale, un posibil răspuns îl putem găsi într-un articol de întâmpinare al lui Ilarie Voronca4 (scris în 1927, pe când revista Integral se pregătea să publice unele dintre Privelişti], surprinzător de liric pentru recunoscuta capacitatea de teoretizare a autorului său şi plin de entuziasme abia temperate:

pentru posibilităţile de supleţe naţională, erudiţia domnului Fundoianu era o anomalie, putea deveni o primejdie. Dar câtă bogăţie într-o convorbire cu el! O anume facilitate verbală binecuvântată de puritatea imaginii, de adâncul înţeles al frazei, dăruia convorbitorului elanul, spaima, bucuria unei frăgezimi de vin foarte vechi, de catapeteasmă elină. Stranie îmbinare de facultăţi deosebite (s.n.), dl. B. Fundoianu nu e numai alchimistul cunoscând vraja formulelor, dezlănţuind dansul eprubetelor, trecând printr-o sensibilitate, apă regală, orice metal spre verificare. D-l B. Fundoianu e în acelaşi timp

aurul însuşi, substanţa scumpă în cristale fine, desenate pe sticlă".

Dincolo de ornamentele metaforice ale frazei, Voronca a văzut cu exactitate, remarcând pe lângă talentul poetic indubitabil, erudiţia lui Fundoianu şi capacitatea judecăţii de valoare, sprijinită pe

Fundoianu contemplativul gust foarte sigur, dublat de intransigenţă morală şi estetică, tot t „tea premise ca poetul Priveliştilor să devină o conştiinţă teoretică utoritară a modernităţii româneşti. Poate că dacă poetul nu s-ar fi transplanta? definitiv pe malurile Senei, pierzând contactul direct cu realitatea culturală din ţară, lucrurile s-ar fi petrecut aidoma intuiţiei lui Voronca. Pentru că tânărul Fundoianu manifestase, încă licean fiind, spirit polemic, sentenţios şi pus pe judecăţi definitive, vehement, dai în aceeaşi măsură, capabil de entuziasme şi inflamări generoase, îl contestă net pe Macedonski („n-a inovat nimic în forma, nimic în sensibilitate"), îl acuză că a asimilat prost poezia franceză, dar îi laudă pe câţiva simbolişti (Săulescu, Petică, Davidescu) şi îi admiră entuziast lucid pe Minulescu („adevăratul protagonist" al simbolismului, „primul clopotar al revoltei lirice româneşti"), cel căruia îi dedică, în semn de „mărturie respectuoasă", Priveliştile şi pe Tudor Arghezi („O limbă ca a lui Arghezi pledează pentru viabilitatea unei limbi"), cu o fervoare admirativă pe care i-o ironizează Lovinescu, cu toate că are conştiinţa lucidă a limitelor şi defectelor din poezia acestuia, semnalându-le printre primii („nevoie de artificiu, neputinţă de a vorbi direct (...), o demoralizare a limbajului prin uzaj", „preţiozitate nouă" „jistem de vorbe", etc.) 4. Adoraţia aceasta („idolatrie", zice Crohmălniceanu5, pomenind de faptul că tânărul copiase cu sfinţenie de prin reviste toate versurile maestrului) funcţionează cu resortul afecţiunii neîmpărtăşite, pentru că „idolul" va relata în Poarta neagră, fără pic de complezenţă, vizita pe care tânărul admirator i-o face în 1919 la penitenciarul Văcăreşti şi îi va realiza acestuia un portret caricatural deloc măgulitor: „w «tânăr cu pleoape invadate de o uşoară conjunctivită care-i pune în jurul ochilor două cercuri de umăr i. Faţa leproasă, părmare, unsuros, de culoare dubioasă, dat pe ceafă. Din când în când floaca frontală se lasă peste ochi ca o perdea...", etc.

După două decenii Fundoianu îi vorbeşte lui Cioran despre această întâlnire şi îi citeşte rândurile lui Arghezi, vorbind despre ele cu „detaşare". Nu putem şti dacă îndărătul detaşării, reale sau

Revolte şi consimţiri

Fundoianu contemplativul afişate, rana se închisese.

Până la apariţia în 1922, a Imaginilor., Fundoianu dobândise notorietate, mai ales prin eseurile şi articolele sale, publicate în toate revistele importante de la Zburătorul sau însemnări literare, Rampa sau Flacăra, până la Hatikva sau Lumea evree. Erudiţia lui era atât de epatantă, încât prietenii se întrebau ce cărţi nu a citit Fundoianu. Scrie incitant, are temperatură intelectuală şi desăvârşită eleganţa stilistică. Inteligenţa flagelantă şi judecăţile nete, expuse cu netemperată superbie, din Imagini şi cărţi din Franţa, are darul să-i atragă statornice antipatii printre teoreticienii specificului naţional. O afirmaţie de genul celei că România „nu e intelectualiceşte decât o provincie din geografia Franţei", îl oripilează pe Lovinescu.

Deşi înfipt ostentativ în „băligarul naţional", cum îl ironizează mentorul Zburătorului, antenele sale sunt îndreptate spre Apus, eseurile sale despre Baudelaire, Francis Jammes, Mallarmé, Claudel, Maurras sau Gide sunt eclatante, îmbinând penetranta privirii critice cu farmecul scriiturii şi cu originalitatea viziunii. Când a recenzat lucrarea, F. Aderca6 îi avertiza pe cititori să nu-i caute în cuprinsul ei pe scriitorii menţionaţi la tabla de materii, pentru că nu vor găsi decât o succesiune inconfundabilă de „imagini fundoiene" şi pe poetul Herţei, risipit „ca Dumnezeu în natura panteiştilor, în toţi autorii pe care-i prezintă".

Iată, de pildă, un fragment din eseul despre Mallarme7, cel despre care eseistul crede că a fost un insurgent al poeziei pentru că a fărâmat Bastilia alexandrinului şi a tehnicii romantico-parnasie-ne", într-un câmp literar, cel francez din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, pregătit pentru o iminentă revoluţie estetică: „Conţinutul senzaţiilor se mărise peste măsură, sentimentele crescuseră recolta ca după o lungă ploaie şi noţiuni noi cereau să se strecoare în sensul cuvintelor lor de râu, peste matca unei tehnici pe care o găseau strâmtă, înainte (...). O sensibilitate nouă şi curioasă mărea recolta tern – moşiei şi peste limită. Formele se găseau prea mici Pea conţinuturi. Boabele din struguri de viţa aşteptau un strop de P. ca bosumflate, să spargă. Cranele pute ezeau în câmpuri şi în are râurile se revărsau peste maluri, fermentaţia vinului nou crăpa butoaiele".

Pare o descripţie campestră, din acelaşi registru imagistic arest în care erau scrise în epocă Priveliştile, acelea din primele variante, nepublicate în volum, pe vremea când nu fuseseră încă supuse

rescrierii şi revizuirii. La 1922, metafora lui Fundoianu, chiar atunci când este utilizată în comentariul critic, vine dinspre un câmp semantic tradiţionalist, agrest şi rural, cu materialităţi vegetale şi răsfăţ senzorial. Dacă ecloziunea noilor forme în poezia franceză îi apare ca un repetabil proces germinativ, într-o moşie oarecare de la ţară, înseamnă că sensibilitatea sa era inti-n modelată de nişte maurrasiene obsesii imagistice care ţineau, în chip esenţial şi necontrafăcut, de determinanţi rustici. Pentru demonstraţia noastră este important de spus că până în 1922, Fundoiamu scrie peisaje, iar nu antipeisaje ori pastişe, pentru că are un filigran creator, impregnat de naturism ori de percepţia directă a peisajului agrest, cu o largă simbolistică vegetală, iar aceasta se poate observi cu uşurinţă nu numai în poeme, ci şi în eseu. Astfel, muzica versurilor lui Mallarmé îi apare „ca ceva de azi înainte nedezlipit de po & zie, ca umbra frunzei, de frunză, vara (s.n.)", iar poezia aceluiassi e – ne-o spune cu seducătoare erudiţie – „o cupă care n-a cunoscut vinul, o vază care n-a cunoscut florile".

Altminteri, lui Fundoianu nu-i lipsesc nici gustul provocării, nici geniul formulei, nici spectaculosul, Ibogat în metafore, al silogismului critic. Intelectualiceşte e prodigio's, se mişcă, cu uşurinţă şi graţie printre concepte1 şi culturi, dar strmictural are o aderenţă rurală sau, cum îl caracteriza cu inspirată – vervă, Lovinescu, „un conservatism rural", de junker", de fiobere au", „cu tamazlâcuri de vite pe câmp, legat de firul invizibil al stră. moşilor şi de cel mai Vi7, al unor slove de humă, înscrise de fierul plugului în pământul

Revolte şi consimţiri strămoşilor". E un dat conţinut în microbiologia celulei Saj creatoare care se va combina în timp cu mode şi experimente literare cu noi şi profunde achiziţii şi sedimentări teoretice, filosofic îndeosebi, cu tehnici ale scriiturii moderne, îndeosebi ale avangarde şi mai ales cu un constant exerciţiu al distanţei, impuse conştient fată de obiectul contemplaţiei, pe această scală putându-se înşira nonşalant o gamă largă de atitudini, de la înscenarea ludic parodică la compoziţia expresionistă, ori la tăietura suprarealistă a imaginii.

Până vom ajunge însă la Privelişti şi la alianţa sa indestructibilă cu un anume tip de peisaj moldovenesc, izbitor de evidentă la tânărul scriitor care tocmai se pregătea să părăsească România, să spunem că Fundoianu are capacitatea de a însufleţi ideile, de a construi

demonstraţii pline de tensiune interioară şi de eclatantă metaforică, acele calităţi pe care le va confirma cu strălucire în spaţiul francez. De altfel, în acest spaţiu el se simţea acasă, chiar atunci când scria în româneşte, după cum o mărturiseşte în prefaţa Imaginilor., 4 m avut, scriind cartea, impresia că publicam articolele în Franţa, la o revistă franceză şi că rostul nostru era să contribuim cu ceva modest, dar al nostru". La Paris „intelectualul pătimaş", cum îl vede Negoiţescu8, se mişcă în largul său, nestingherit, se simte stimulat şi, după Rimbaud le voyou, pe deplin confirmat, chiar dacă recunoaşterea intelectuală nu se însoţeşte şi de salutarul succes pecuniar. Se va apropia de filosofii tragici ai existenţei, îi sunt apropiaţi Kierkegaard, Heidegger, Şestov, dar şi Nietzsche, Freud, Husserl sau Bergson. Pe Rimbaud, golanul îl vede ca anticipându-l pe Nietzsche şi confirmând, printr-o experienţă „atroce", teoria disperării a lui Kierkegaard, într-o răzvrătire patetică faţă de propriul său eu pe care crede că-l poate ucide, revoltat finalmente că nu poate muri şi că, spre deosebire de pesimistul Lautréamont, pesimistul „iluminărilor" nici nu poate crede.

Soluţia aleasă ţine de categoria tragicului pentru că – îşi ascute Fundoianu sentenţiozitatea pe gresia dură a paradoxului – " când Raţiunea ne împinge în prăpastie, numal absurditatea ne

Fundoianu contemplativul ază de fiecare dată. În acest ghem de contradicţii care e lumea, ai poziţia rea, vie, iraţională este cea mai bună. Cunosc şi eu a fa a nu pierde cârma, de a nu cădea. Şi dacă, totuşi, trebuie să cazi?"

Cele două interpretări despre sensul rimbaldian al tragicului, luate în discuţie până la el, aceea dragă suprarealiştilor, a vizionarului („le voyant"), care execută, cu luciditate şi cu stăruinţă, un lung dereglement de tous les sens", sfârşind prin aneantizarea formelor şi cea a convertitului, a „misticului sălbatic", atât de invocat de catolici, a „traficantului în Necunoscut", cel care acceptă credinţa după îndelungi ezitări şi de o manieră suficient de formală pentru a stârni îndreptăţite suspiciuni, nu-l mulţumesc câtuşi de puţin.

„Oare eul său nu e gata oricând de schimbare, gata oricând să fugă de sine, oare n-a fost deja, rând pe rând: vizionar, călător, negustor, explorator? De ce nu catolic? E o încercare în plus, un fals pe care îl va proba după obicei, ca o fugă de disperare. Se converteşte, se confesează. Dar eul său, nici de data aceasta n-a putut găsi puterea care l-a instaurat… E bolnav, dar nu spre moarte. Şi Rimbaud,

convertit, huleşte (s.n.)".

Aşadar, autorul Anotimpului în infern, metafizicul, revoltatul, cel care a vexat de atâtea ori nu numai simţul comun, dar raţiunea însăşi, comite o ultimă golănie, un soi de suprem haimanalâc metafizic, ca unul care a transgresat limitele şi categoriile (Necesitate, Autoritate, Lege) şi a văzut, precum cei puţini aleşi. După care are aplombul ştrengăresc de a mărturisi, făcând cu ochiul: „«Văd urmarea! înţelepciunea mea, la fel de dispreţuită ca şi haosul! Ce e neantul meu, pe lângă stupoarea care vă aşteaptă?»".

Iată iluminarea tragică a lui Rimbaud, a aceluia fondanian („votre magniflque Rimbaud", cum scria entuziasmat Louis Ferdinand Celline): traversând neantul, la capătul drumului nu ne aşteaptă decât stupoarea. Pentru a ajunge la acest adevăr ultim, el a forţat, golăneşte" toate limitele, a atins starea de iluminare, şi-a dereglat simţurile, a trişat vizionar acolo unde se opresc, înfundându-se.

Revolte şi consimţiri

Fundoianu contemplativul logica şi raţiunea, pentru a ajunge să descopere şi să mărturisească deconcertant (cine o face, le voyou sau le voyant?) despre stupea». ca finalitate absurdă şi tragică, precum la existenţialişti.

Pe aceştia, Fundoianu îi va analiza, glosând despre nefericit-şi condiţia tragică a fiinţei, în Conştiinţa nefericită10. „Suntem? calitate de cetăţeni ai nefericirii sociale, fiinţe politice şi, în acela timp, în calitate de cetăţeni ai nefericirii umane, flinte metafizicescrie autorul în prefaţa cărţii sale. Faţă de silogismul primordial ei amărăciunii existenţiale (omul nemulţumit de soartă, caută existenţa şi fuge de moarte), Rimbaud – pomenit şi aici – a pus câteva întrebări esenţiale şi a propus tot atâtea răspunsuri, disconfortante şi echivoce, e adevărat, dar plătite în moneda preţioasă a trăirii, a experienţei directe, concrete, de o intensitate insuportabilă pentru simţul comun. Nietzsche, Dostoievski, Kierkegaard, Freud, Bergson ori Heidegger au propus, la rându-le, alte adevăruri. Care este de pildă adevărul lui Nietzsche pe care Fundoianu îl preţuieşte tocmai pentru că, în opinia sa, autorul Naşterii tragediei, ştie mai mult despre adevăr decât majoritatea oamenilor, aici considerându-i nu numai pe filosofi?

„Dacă Kierkegaard gândea că este contemporan cu Hristos, îndrăznesc să afirm că Nietzsche era contemporan cu Adam. Ca şi Adam, el a crezut în cuvintele subtile ale şarpelui, întocmai ca Adam, el

a preferat cuvintele reptilei (care promitea că va fi asemeni zeilor), cuvintelor lui Dumnezeu care prevenise că îl va sacrifica neantului. Asemenea lui Adam, Nietzsche a crezut că poate deveni asemeni zeilor; ca şi el, s-a văzut absolut gol, dar a înţeles mai bine decât Adam că şarpele îl înşelase, că în pomul cunoaşterii nu era decât «suprema cruzime». De aceea, spre deosebire de Adam, care se resemnase cu înfrângerea sa, Nietzsche, dezamăgit, dar nu şi înfrânt – s-a gândit că trebuia să persevereze în greşeală. Trebuia să-l sacrifice pe Dumnezeu inepţiei şi l-a sacrificat".

Fără îndoială tot ceea ce ţinea de „o explicaţie exhaustivă G omului pur şi simplu", vina tragică şi angoasele existenţialiştilor, criza modernă a metafizicii, reverberau în Fundoianu, amplificate de ia conştiinţă torturată, excesiv interogativă, speculativă şi peste te de iscoditoare, pentru care conta nu limanul, ci actul, disperat.

agic, febri1 Patetic al căutării lui într-adevăr – scrie el – nu este simplu să mărturiseşti că te

treza într-o zi dureros de nemulţumit de răspunsurile, de jdenţele, de consolările şi de adevărurile care ţi se oferă din toate artile, la solicitările angoasate ale eului, nici că în colţul cel mai

ntim al fiinţei, încrederea noastră în raţiune a fost zdruncinată, ca şi cum un lent şi surd cutremur ar fi devastat conştiinţa modificând întru totul harta mentală".

O modificare a „hărţii mentale" a constituit-o întâlnirea cu gânditorul rus Lev Şestov, emigrat la Paris, ca atâţia reprezentanţi străluciţi ai intelectualităţii „albe" ruseşti, întâlnirea spirituală dintre cei doi nu s-a produs însă pe malurile Senei, ci la Bucureşti, unde în epoca interbelică, filosoful rus era intens frecventat de vârfuri ale inteligenţei creatoare româneşti, de la Nae Ionescu şi Lucian Blaga, la Mihail Sebastian şi Mircea Eliade11. Cum am mai spus, Fundoianu scrie, în epocă, o suită de cronici la Revelaţiile morţii, publicate în presa românească. După un an de şedere pariziană, îl cunoaşte pe filosof, acasă la Jules de Gaultier şi prietenia care se leagă, pe coordonate foarte ferme, ca de la maestru la discipol, durează până la moartea lui Şestov, în 1938. Fundoianu se arată a fi un discipol „mai mult inspirat decât fidel", cum scrie Cioran, deşi are sentimentul orgolios că nimeni până la el nu înţelesese cu adevărat gândirea filosofului. Transferurile intelectuale dintre cei doi ţin, mai degrabă, de metodă, de un anume tip de abordare filosofică, decât de un fond de

idei sau de o problematică anume. Cioran a observat foarte exact că lui Fundoianu „îi plăcea să plece de la un citat, simplu pretext, la care nu înceta să facă referiri şi din care trăgea concluzii neaşteptate".

Pasiunea pentru interogaţia metafizică vine însă, cu siguranţă, dinspre gânditorul rus la care căutarea metafizică începe de la graniţa realului, tocmai pentru că oamenii mor şi „îşi pregătesc

Revolte şi consimţiri moartea", luptând cu înverşunare împotriva evidenţelor

Fundoianu contemplativul contingentului şi căutând, cu înfrigurare, calea. Ea se poate ori întrezări odată cu neantul, ca la Heidegger, cu absurdul r

* **!

Kierkegaard, cu „haosul, tenebrele şi blestemul", ca la Dostoievsk-Ori odată cu deicidul, ca la Nietzsche. Şestov, cel îmbrăţişat H Fundoianu, propune febra căutării. A căuta nu înseamnă a şi găsi i bucuria descoperirii lui Dumnezeu este încă departe, dar căutare neîntreruptă, cu tot disconfortul ei de „boală teribilă", ce vizează răscumpărarea brutală a absolutului este, după expresia cioraniană, O fatalitate căreia nu ai cum să i te sustragi. Fundoianu o acceptă, O înţelege şi o însoţeşte de fervoare şi de o acută conştiinţă a tragicului Pentru el, ca şi pentru Şestov, raţiunea e vană şi neputincioasă, dar dincolo de ea mai există ceva. E un Dumnezeu absurd şi inechitabil care, 4 în niciun caz, nu poate fi ipostaziat ca treaptă supremă a binelui moral, după intuiţia lui Şestov în cazul lui Nietzsche, considerată genială de Fundoianu. Poate şi dintr-un asemenea sentiment al disperării fiinţiale şi al dezrădăcinării umane, de esenţă şestoviană, „ultimul" Rimbaud, în viziunea empatică a eseistului, nu îşi reprimă cea din urmă sfidare: huleşte şi, pentru că a văzut sau cel puţin pretinde ca atare, indică o finalitate insolentă şi prin urmare credibilă, pentru simplul motiv că este absurdă cu mijloace artistice diferite.

Fals tratat de estetică12 denunţă cu vehemenţă argumentativă, dar şi pasională, tocmai încercarea de confiscare a poeziei de către raţiune prin proclamarea drept „document mental", „cunoaştere" ori „moaşă de idealuri şi de sentimente nobile", cum urmează sarcastic Fundoianu. Întreprindere absurdă, pentru că ea „este obiect manufacturat de către spirit", iar nu „tehnică" şi se fundamentează pe iraţionalitate, angoasă şi demonic interioară şi Pe conştiinţa că „Fiinţa însăşi e durată, viabilitate, act, deşi aşa ceva e din punct de vedere

filosofic absurd şi inconceptibil". Poezia însă poate eterniza clipa şi poate concepe lucruri care i-au fost refuzate filosofici. Realitatea poeziei începe – desigur, nu aflăm o mare noutate – riguros în punctul în care sfârşeşte inteligibilul.

până aici, s-ar părea că Fundoianu se situează în spi. ritul ide-iei moderne a conceptului de poezie, a avangardei în gemeni, b* loar a suprarealismului care explorează şi el iraţionalitatea, Eroare! lâorul Conştiinţei nefericite crede dimpotrivă că onirismul! esteire-diabil pervertit şi contaminat de abordarea ştiinţifică şi raională.

Visele, complexele libidoului, ale subconştientului, numai rezintă în zilele noastre decât ostroave virgine, pe COre & lbiiâncă au debarcat, cu tunurile lor şi cu comisionarii lor în mOaterie de istică, de filosofic, de Drepturi ale Omului Cel mai ns-însemna t recif din Pacificul mental e străbătut, dintr-o parte în a//a de gândire raţională (...). Niciun aventurier – fie el şi poet numai vrea să aibă a face cu o insulă nepasteurizată: niciunul nu. şi-arma i propune plăcerea de a trăi pe ea şi nu de a-i sfărâma mecanismul naiv, ca să vadă. N-avem decât să citim Vasele comuni jeanti de domnului André Breton, ca să observăm că nu s-a aventurat f/j vis decât cu Baedekerul lui Freud în mână. Uitaţi-vă ce-a ffâcut y, activitatea onirică de la care totuşi se revendică: o materife privata de transcendenţă, de mister, redusă la componente intetfigibile fi mecanice (s.n.)".

Breton, denunţat pentru cartezianismul său şi i peninH folosirea criteriilor etice în pofida celor ale ininteligibilului, nu este (P situaţie întâlnită chiar în fiecare zi. Pentru a-l acuza (oocmai pe pontiful suprarealismului de „totalitarism raţionalist" \ţţ\ trebuit spirit polemic, înflăcărare ideatică şi strălucire stilistică, Ceea c-e Fundoianu are cu prisosinţă. Ulterior, vehementele sabs faţa de e suprarealişti s-au mai domolit, fără însă ca principiile sgă fi fost clintite13.

Pătimaş în a-şi susţine ideile, flamboaiant în stil, rrudiptân; à la a avea pretenţii de exhaustivitate asupra câte unui îi subiect*» speculativ cu farmec şi original chiar în câmpuri ideatice thătătorite? Fundoianu era o prezenţă intelectuală inconfundabilă care fon vremurri normale şi-ar fi urmat cu glorie traiectoria literară şi intelectuală Previzibilă, coerentă şi originală.

Revolte şi consimţiri

Când vine vorba de creaţia românească a lui Fundoianu, întrebarea aproape stereotipă pe care şi-a pus-o critica literară a fost

dacă poetul Priveliştilor trebuie considerat tradiţionalist sau modernist, în funcţie de viziunea critică, pentru fiecare dintre cele două răspunsuri posibile, rând pe rând privilegiate, s-au mobilizat argumente, s-au desfăşurat ipoteze de lucru, s-au lansat silogism-critice spectaculoase, în 1919, în articolul Noi, simboliştii, publicat în revista Rampa, Fundoianu îşi declarase expres opţiunea modernistă, 14 în sensul artei noi, pe care o mai reprezenta la acea data simbolismul târziu, încă activ la noi imediat după primul război, cu toate că în Occident el îşi secătuise complet resursele. Simţindu-se pe mai departe o minoritate în faţa adepţilor formulelor literare consacrate şi implicit opace (ca în Romanţa noului venit a lui Minulescu), promotorii simbolismului, deci ai modernismului, trebuia să fie, în intenţia lui Fundoianu, ofensivi, provocatori şi de o inteligenţă cinică în faţa tradiţiei care nu înseamnă numai istoria literaturii, ci un „cimitir al tuturor epidemiilor literare".

„Suntem prea mulţi – scrie el – ca să nu fim puternici şi prea puţini ca să nu fim inteligenţi. Suntem o sectă, firește. Şi avem poate morala, cinismul, impertinenţa sectei". Mai mult, colaborase pe tot parcursul anilor '20 la reviste avangardiste, Contemporanul, Integral, unu, ori ceva mai cuminţi, ca Adam. Chiar dacă aceste contribuţii nu au fost, pe deplin şi întotdeauna, în spiritul avangardei (va continua să publice şi în străinătate în câteva publicaţii de aceeaşi orientare: Bifur, Cahiers Jaunes, Esprit Nouveau, Sur, Der Sturm, Phare de Neuilly).

Tonul primelor comentarii incitante îl dă E. Lovinescu care face o remarcă de fineţe în Istoria literaturii române contemporane, apărută în 1928, aşadar înainte de publicarea în volum a Priveliştilor. Teoreticianul „curentelor nor pe care le promovează în revistele de avangardă şi promotorul neobosit al modernităţii poetice, nu are – în

Fundoianu contemplativul ia criticului – nicio legătură în poemele sale, cu orientările ei, speţă cu suprarealismul (am văzut pentru care pricini): inspiraţia sa, dimpotrivă e tradiţională, rurală, am putea spune, boi şi băligar, bucolică fără să fie idilică, cu peisagii de provincie oldovenească în care numai accentul şi notaţia interesantă, deşi cu fluente argheziene, sunt moderniste". Mentorul Zburătorului onstată aşadar o ruptură între ideologia literară, modernist avangardistă, expusă cu erudiţie şi impetuozitate persuasivă de către articlier şi temperamentul poetului, esenţial tradiţionalist nostalgic şi regresiv.

Departe de a se revizui, chiar după apariţia în volum, din 1930, a Priveliştilor, Lovinescu îşi menţine şi în Memorii, la care am apelat cu folos până acum, părerea că din punct de vedere al psihologiei creatoare, Fundoianu are, în ciuda publicisticii sale. frenetice şi agresive", incontestabile aderenţe rurale, „de evreu care a văzut cu propriii săi ochi stalactita laptelui prelungită lichid din ugerul vacii până în fundul şiştarului, şi băligarul fumegând al boului laborios".

Aşadar, tradiţionalismul său doctrinar îl regăsim captat liric, în timp ce pe cale teoretică şi ideologică, el se apropie indubitabil de modernismul avangardist şi de nihilismul tragic al existenţialiştilor. Iată de pildă, cum într-un pasaj din Fals tratat de estetică, un concept filosofic existenţialist, de sorginte kierkegaardiană, clipa de eternitate, interpretat de către teoretician pe palierul superior al ideologicului, este înveşmântat metaforic (cum se întâmpla şi în cazul comentariului despre Mallarmé) de către poet, într-un registru ornamental naturist, agrest, într-un act de sublimare certă a unui fond contemplativ nostalgic care ne trimite la Priveliști, cum remarca cu mare finețe, I. Negoiţescu.

S-ar părea că la nivelul unui binom creator temperament poetic / ideologie literară, Lovinescu este confirmat şi că o construcţie ideatică imbatabilă, spectaculos conceptuală (pentru simplul fapt că Fundoianu e întotdeauna în ebuliție spirituală), de o modernitate frapantă, este însoţita adeseori de racourci-ul „regresivităţi nostalgic înfăşurătoare, orientată înspre un să"? arcad, e, de esenţă agrestă, al sensibilităţii: „Frunza îngălbenit fructul cade, femeia iubită nu e decât un stârv abject pe un strat, prundiș, iar poetul s-ar încumeta oare să ne facă să acestea în folosul unei frunze veşnic ver2/> a, mai frânt". copt, al unei femei pururi de marmură?

De-ar fi, să-mi ridic împotrivă toată fil susţine că numai contrariul e adevăraţi că ceea cg g în > îndeosebi pe poet e tocmai îngălbenea frunzei, căderea fructului copt, clipa descompunerii. Desigur, poetul opreşte acest timp din zbor şi-l eternizează ca moment însă în ea timp ca singular, nu ca esenţă. El eterni?

— 0 – /

mizează – dacă vrem – lucrurile fugitive".

Cum era de aşteptat, cunoscându-i gustul contrazicerii şi apetitul polemic, mai ales când e vorba de E. Lovinescu, G Călinescu

este de altă părere. Poetul e un modernist, numărându-se de altfel printre cei dintâi promotori ai poeziei pure şi, de fapt, aserţionează subtil Călinescu, bazându-se pe binecunoscutul său spirit pentru paradox: „fo' realitate, tradiţionalismul M O

formă de modernism» pentru că tradiţionaliştii sunt, foşti simbolişti şi, prin urmare, indirect baudelairieni care au păstrat obişnuinţa îmbrăţişării universului".

Interesanta idee, aceasta a t» j – i – id a tradiţionalizam simbolismului la noi, prin exaltare senzorială în faţa „naturii-templu», extază din care, în spiritul modernităţii, descriptivismul şi tabloul lipsesc. Aşadar, tradiţionalismul lui Fundoianu „e „panteism olfactiv tactil o îmbătare de exaltaţiile vitale», căci poetul nu este un pastelist, ci „««voluptuos de toate ipostazele materieiânrudit sufleteşte cu Voronca Lovinescu, cel care vorbea despre „tradiţionalismul" poetului, în sensul sensibilităţii poetice, îl aşază pe acesta în capitolul dedicat curentelor extremiste, «laturi de Tzara, Vinea, Voronca sau Mihail Cosma, în timp ce G Pai;

Călinescu, îmbrăţişând teza moder

Fundoianu contemplativul lui îl include printre „tradiţionalişti, alături de Pillat.

Vorbea, Radu Gyr şi alţi câţiva.

Cu nuanţele de rigoare, dichotomia conceptuală tradiţionalist dernist, instituită de cei doi mari critici s-a perpetuat în toate rdările exegetice ulterioare ale operei lui Fundoianu.

O nouă pistă de interpretare se conturează abia în anii '70, And Ovid S. Crohmălniceanu17 face o radiografie foarte aplicată, uanţată şi spectaculoasă a Priveliştilor, din perspectiva esteticii xpresionismului de la care se revendicau pe teren românesc, atât tradiţionaliştii de la Gândirea, cât şi moderniştii radicali de la Contemporanul, printre ai cărui colaboratori s-a numărat poetul. El este atras îndeosebi de Nietzsche, după cum am arătat în alt loc şi de reprezentanţii grupării Lebensphilosofie (de remarcat că scriitorii francezi, cărora le acordă consideraţie, sunt tocmai cei „prizaţi" de expresioniştii germani, în primul rând Rimbaud) şi îl preţuieşte pe Franz Werfel pe care îl traduce în româneşte. Apropiindu-l de spiritul poeziei lui Heym şi Trakl sau de acela al picturilor lui Chagall sau Soutine, criticul închide implicit „poteca" apropierii de Francis

Jammes.

cest impuls de a opune mecanicii nebune a carnagiului mondial, tehnicității distructive, forțele vieții, acțiunea lor stihială, natura ultragiată, cu sevele în revulsie, «sufletul firii» care se ridică împotriva imperiului mașinilor, le-a fost propriu tocmai expresioniștilor. (...) Expresionistă e la Fundoianu reprezentarea naturii într-o permanentă explozie de vitalitate elementară, agresivă".

Natura stihinică, de certă sorginte expresionistă, generatoare de angoase, destructurantă pentru alcătuirea ființei, este analizată de Ion Pop18 ca un permanent atentat la un iluzoriu și fragil spațiu al seninătății, pe care-l locuiește omul singur, melancolizat până la granița spaimei de „spectacolul destructurării haotice a lumii, Paradoxală neantizare a existentului prin însuși prea plinul existențial". Vitalitatea și debordanta naturistă de la Fundoianu se dovedește inutilă, în măsura în care ea semnifică haosul universal și este în opinia criticului „echivalentă cu vidul", care nu poate f [cuprins categorial și de aceea rațiunea apare „asediată, perplexă în fața stihiilor universale", în felul în care trăirea angoasei are loc și ja Bacovia: „și unul și celălalt univers – crede criticul – are ca termen ultim haosul, gata să se «desfacă» din clipă în clipă, din tiparele constrângerii umane; constrângere de altfel, extrem de slabă, ca și cum ar fi vorba de o secreta complicitate cu natura invadatoare".

O interpretare care răstoarnă total perspectiva receptării de până acum, propune Nicolae Manolescu 19, vorbind despre caracterul de „pastișă și parodie al poeziilor".

„Aproape nu există poezie în care atitudinea expresionistă să nu fie subminată sau dublată de alta opusă. Ca și tradiționalismul, expresionismul își conține la B. Fundoianu, parodia, ca și în cazul tradiționalismului, poetul Priveliștilor mai curând pastișează scriitura expresionistă decât și-o însușește cu adevărat".

Criticul conclude că antitradiționalismul lui Fundoianu ține de domeniul evidenței și că singura întrebare rămâne aceea dacă această atitudine poate fi identificată cu expresionismul (cum propune Crohmălniceanu) sau cu modernismul moderat (după opinia lui Mircea Martin, la studiul căruia vom face și noi referire).

Exegetul nu pare convins de această ultimă abordare pentru că în opinia sa, antitradiționalismul nu se confundă, automat cu modernismul: „Ceea ce vrea să spună că poezia lui B. Fundoianu e antitradițională, fără să fie nici modernistă. Antitradiționalismul ei

reprezintă deja un antisimbolism, iar procedeele frecvente ţin de simţul pentru joc, de pastişa ironică sau de parodie".

Despre caracterul polemic al Priveliştilor vorbeşte şi Mircea Scarlat20 în Istoria poeziei româneşti, identificându-l în ostentaţie, ironie şi ocolirea a tot ceea ce ar putea trece drept sentimentalism: „JSE poate observa la Fundoianu o tentativă de evitare a exprimării directe a afectivităţii (...). Notarea aceasta evită sentimentalismul care nu-l caracterizează pe Fundoianu, încurajând ironia".

Cât de spectaculos poate fi jocul criticii dacă de la dipticul 132

Fundoianu contemplativul vinesciano-călinescian, tradiţionalism vs. moderni8 ni se ajunge, trecând succesiv prin ironie, antipastel, atitudine polemică, nelinişte filviţială, angoasă, stihinic expresionist, pastişa şi parodie, la antitradiţionalism fără modernism.

Nu cred că ar trebui să-i acordăm credit total lui Fundoianu în mărturisirile sale din prefaţa Priveliştilor, intitulate Câteva cuvinte pădureţe, în definitiv, el e scriitor şi are propriile sale strategii scripturale care nu trebuie confundate în niciun caz, cu confesiunea.

De aceea, debutul voit şocant, despre poetul mort la v arsta de 24 de ani, prin 1923, „asasinat după toate regulile artei, după o lungă uremie morală în care voinţa lui de a săvârşi şi voinţa w* de a fi s-au luat în luptă crâncenă, desfrunzindu-se una pe dtc2 de pene, de sânge, ca în faimoasele bătălii de cocoşi, în Flandra", trebuie luat cu rezerva pe care o impune retorica unei fastuoase construcţii metaforice, în fapt, nu e vorba de niciun „poet mort" şi cu atât mai puţin de vreun asasin, pentru că, incontestabil scriit*O™! e Pn de vigoare, de vervă şi idei şi, până în 1929, când poer-ele sunt gata pentru tipar, lucrează permanent asupra lor, le răzgândeşte, le cizelează, le priveşte cu detaşare ironică şi cu o lucid: itate nu lipsită uneori de patetism, în aşa fel încât rezultatul final, deşt: inat publicării, prezintă deosebiri esenţiale faţă de variantele iniţialepublicate în revistele vremii.

Poemele au tensiunea scriiturii inconfun-dabile aul Fundoianu, dar şi o distanţă, o vervă polemică şi 0° conştiinţă a parodiei, ce par a fi mai degrabă uneltele scriitorului matur care frecventează la Paris medii intelectuale avangardiste, decât ale tânărului de 18 – 19 ani, nostalgizând solitar, în anii răztiboiului într-o Moldovă mică cât o nucă, într-o febră de creştere, de distrugere". E de ajuns să comparăm modificările făcute de post, faţă de varianta iniţială, pentru a observa diferenţa., f>esenţimental\iaironia – scrie Nicolae Manolescu, cel care

a observat primul z acest aspect

Revolte şi consimţiri cresc ca aluatul în tavă de la o versiune la alta". Dar nu numai

„Desentimentalizarea", ci şi maniera de poetizare se schimbă, în multe cazuri radical, câştigând în obscuritate, polisemie, joc al aleatoriului, adică în tot atâtea atribute ale avangardei.

O lectură paralelă a variantelor este relevantă pentru reprimarea netă de către autor a eventualelor tentative de paste Uzare a poeziei şi pentru infuzarea tradiţionalismului cu viguroase accente expresioniste, dublate de un mai vădit sentiment al distanţei uneori ironice. Orice urmă de descriptivism ori de bucolism a dispărut lăsând vederii doar peisajul interior. Efortul de esenţializare a lirismului este vizibil şi continuu.

Mult mai plauzibilă pare următoarea afirmaţie din prefaţă: iJimic din ceea ce constituie materia primă a acestui lirism nu mai există în realitate. Poetul privea curgând pe după geamuri armatele cenuşii şi tobele bătând moarte; el închipuia un univers pacific în care crea, inventa (s.n.), astăzi privelişti de arătură, mâine exaltarea mistică a morţii pe pâine".

Ceea ce indică limpede că arealul Priveliştilor e un spaţiu compensator, arcadic, pe care, psihologic şi temperamental, poetul îl încorporează. Maniera în care îl tratează suferă însă o evoluţie notabilă, sfârşind prin a proiecta asupra lui privirea poetică a modernului, deprins cu toate procedeele scriiturii de avangardă. Căci aici se află unicitatea reţetei lirice a lui Fundoianu: un fond esenţialmente angoasat şi turmentat căruia contemplaţia nostalgică îi furnizează spaţiul arcadic compensator, îşi impune, cu ostentaţie chiar, necesitatea distanţei faţă de obiectul contemplaţiei, mobilizând pentru aceasta ironie, sarcasm, luciditate parodică, ludicul pastişei etc., adică, toate atributele unei priviri poetice esenţial moderne.

Neîndoielnic, Fundoianu se simte bine la ţară, şederile la Fundoaia sau la Cotnari îi provoacă delicii senzoriale, mărturisite epistolar, spectacolul podgoriei în vremea culesului sau mireasma pământului după ce brazda a fost întoarsă de boii greoi îl fascinează, făcându-l să exulte şi să confirme, indirect, „conservatismul rural".

Fundoianu contemplativul îl „acuză" Lovinescu. Matricea sa creatoarea este calată pe ţiu agrest, al marilor mişcări telurice sau îl imperceptibilelor îi vegetative care de fapt îi reglează întreg psihismul

interior şi ritm1111 vw & îi fără spaţiul compensator de care are nevoie.

Are nostalgia unui spaţiu rustic confundat cu propria ilărie, mai degrabă o Arcadie interioară care se identifică cu

Herta şi cu verile petrecute la casa bunicilor, cum mărturiseşte el în câteva pagini memorialistice21. Retrospecţia însă e epurată de orice urmă de bucolism şi spaţiul este refăcut prin filtrele de sensibilitate artistică ale maturului:

„… Ci e locul în care mi-am petrecut copilăria în toată frumuseţea ei, e Herţa…

(…) Eu mă gândesc la Herta; văd vacanţele lungi şi leneşe, simt parcă din nou aerul ce se tescuia din pâdiiri şi parcă mă văd din nou, ca odinioară, pe drumul către Hena (–) Mă duceam să-mi văd bunicii. Inima îmi bătea ca un clopot şi ocnii î™ erau broboniţide lacrimi".

Dacă admitem că geneza interioară a poeziilor a avut loc într-un timp tulbure, răvăşit de război şi instabilitate, înţelegem sensul recuperator, de spaţiu sufletesc restituit „compensator şi securizant, al spaţiului literar din Privelişti. E mai mult decât probabil că, la prima redactare, sensul nostalgic al demersului să fi fost precumpănitor. Ulterior, după cum varianteleo arată, în peisaj s-au insinuat angoase şi turmente sufleteşti [expresioniste sau existenţialiste), iar scriitura a devenit polemic antitradiţionalistă.

„Scuza poeziei lui descriptive – scrie ajutorul în aceeaşi prefaţă – stă înainte de toate în faptul că descripţia lui nu avea un model real, ci năştea din negura minţii, ca o protestare intimă împotriva peisajului mecanic. (…) Natura în e mele lui apărea ridicată la o potentă mai mare ca imaginea ei nonri & la".

Numai că descriptivismul acesta e unul aparent, pentru că descripţia e, în cel mai bun caz, aceea a un» r forme de relief fletesc, răvăşite de o tectonică imprevizibilă, i ar peisajul real e

Revolte şi consimţiri

Fundoianu contemplativul înlocuit de unul moral. De aceea invocata înrudire cu Francis Jammes, „rudenie sumară", cum crede autorul însuşi, nu e decât o alăturare pe temeiul unor similitudini de suprafaţă.

În consideraţiile sale din Cuvinte pădureţe, Fundoianu mai aminteşte şi de o estetică statică a poemului, din cauza alegerii unui „material static al inspiraţiei", care excludea „principiile psihice din

ordinul dinamic: dragostea, ura, viteza, hazardul". De aici poate împietrirea şi mişcarea suspendată a umanului în Priveliști, singurele deplasări de contururi fiind cele ale marilor suprafeţe telurice.

În substanţialul său studiu despre Fundoianu, Mircea Martin22 apreciază că poetul era „înclinat spre pastişă", dar programul pe care-l trădează neîndoielnic compoziţia volumului este ruptura", polemică şi ironică, fată de o întreagă tradiţie contemplativă, deoarece poetul nu este nici sentimental, nici descriptiv, nu evocă nostalgic în maniera pillatiană şi nici nu are aplecare nostalgică (aici e de discutat!), efuziuni sau fervori, lipsindu-i de altfel, ceea ce criticul numea: „curiozitatea faţă de peisaj", o „decadentă a admiraţiei" cum spunea altcineva, o incapacitate a eului de a exulta în faţa obiectului evocat, în aceşti termeni, Priveliştile reprezintă veritabile „antipasteluri", deoarece Fundoianu nu caută peisajul decât pentru a-l folosi ca rezonator în exacerbarea suferinţei ori a zbuciumului. Chestiunea merită discutată. După cum se vede Fundoianu este un scriitor incitant şi lentilele prin care poate fi privit sunt numeroase şi foarte spectaculoase, atât de incitant originale, încât uneori criticul are în mână bisturiul chirurgului plastician şi mai retuşează trăsăturile chipului pentru ca pe el să poată mula perfect conţinutul subţire şi rafinat al interpretării.

De pildă, de ce Priveliști ar trebui să fie neapărat un titlu ironic şi polemic?

Chiar dacă nu e vorba de o pastelizare a poeziei şi nici de atitudine contemplativă în sens clasic, poemele sunt totuşi peisaje interioare în care, pe un ecran cu proiecţie suprapusă, se aşterne peste retrospecţia, nu lipsită de o anume nostalgie, umbra anxioasă şi oarecum i o programată discursivitate sintactică a spiritului un screeii tulbure al interiorităţit înnegrit t contorsionat în permanenţă, în care discontinuu. disconfortante? i fragm Dată fiind elaborarea îndelungată a Priveliştilor, publica-dub! I reviste şi apoi reluarea după aproape zece ani în volum, cât „t hari uneori de substanţă, în text, ne putem imagina, de o succesiune de ipostaze ale eului: una nostalgic empatic* S d „peisajul agrest şi faţă de un spaţiu compensator, alta distt* a ci torturată de dileme, care o priveşte superior şi acaparant

E ca şi cum o privire neliniştită s-ar îndrepta spre un tablou rutişează nu un peisaj, ci un om care priveşte un peisaj Ur peisailndepărtat pe care nu-l rejectează, ba chiar, uneori, a fac.

6 A-i nega lui Fundoianu orice aderenţă la peisajul copilăriei sale este excesiv şi de altfel el însuşi pare a-şi lua unele precauţii lecătură cu acest subiect:

Jfimeni nu vrea să priceapă – scrie el – că poetul so w & într-o ambianţă morală, într-un bulion de cultura şi că păstrează figura lui, tatuajul câtorva obstacole îngenuncheate. În ce măsuri poet minte, în ce măsură spune adevărul; în ce măsură uita* * * modifică realitatea – iată ceea ce nu se întreabă nimeni. (… nu-i reversibil. Nimic din ce a fost nu va fi vreodată".

Peisajul definitiv alienat se cere reconsiderat privirea poetică, cu distanţa lucidă a sensibilităţii moderne care î, i modifica semnificativ contururile. Mai întâi, lumea lui Fundei este una esenţial statică, de un cinetism împietrit, în care i e** mişcare este greoaie şi aproape imperceptibilă, căci „carele me parcă ar sta pe loc". O lentoare, o încremenire a liniilor, fixează peisaj de o irealitate hipnotică:

j) acă n-ar fi în cale codrul pletos să-i sperie, boii de somn, s-ar pune jos, pe genunchii moi".

(Herţa UT)

Revolte şi consimţiri

Când se produce totuşi, mişcarea este greoaie, informă şi seamănă mai degrabă cu o târâre. Cum sensul acesteia e întotdeauna ascensional (juişu-i greu la casă pe aţe de dovleci", „pustiu din şes se urcă cirezile cu boi") iar actanţii sunt entităţi greoaie, cirezi de boi sau de vaci şvitzeriene, având un telurism intrinsec care le împiedică desprinderea şi ascensionalitatea, rezultatul vectorial firesc e înaintare căznită, poticnită, semănând – cum spuneam – mai mult a târâre, a complicitate structurală dintre organic şi anorganic.

Peisajul apare cotropit de o stare de toropeală anihilantă, de o somnolenţă halucinatorie („Boii sub pălărie de paie merg să are pe jos, şi-şi freacă somnul neisprăvit de stâlpi"), în care om şi animal sunt nişte prezenţe somnambulice, rătăcind ici-colo, fără sens, într-un regim hipnotic şi fantast. Pare că asistăm inexorabil la un proces de extincţie a vitalului, de diluţie a oricărei seve pulsatile, un spectacol în care doar cosmosul se desfăşoară în toată plenitudinea elementarităţii sale.

Oamenii sunt somniaci, cuprinşi de o torpoare grea care-i face să cadă din condiţia lor şi să împrumute ritmurile greoaie ale teluricului: pământul, gâfâie" stihinic, bătrânicios, articulând ritmurile

secrete ale universului, iar vara, precum senzuala prezenţă rarefiată de pe cheiurile Senei, din celebra poezie simbolistă a lui Ady Endre, se retrage discret, uşor fanată şi melancolică, dusă în carele cu fân:

„Ţăranii dorm pe fânul plin de mireasmă udă şi au plămânul umed de noapte şi de fân. Frunze-au căzut, sau osii au scârţâit; ascultă: gâfâie respirarea pământului bătrân.

Vara s-a dus, cosită în car şi-a aruncat stelele-n baltă, toate, câte mai fură clare; şi ultima tăcere, lungă, s-a aşezat Vacile mâne-n ierburi or să le afle-amare" 138

Fundoianu contemplativul

Structural, poetul e un nostalgic, cu apetit pentru elementaritate şi pentru grandiosul natural, de aceea evocarea are amploare şi un ritm solemn, de odă elegiacă:

„Natură nencepută şi noapte nencepută, lasă să-ţi culc în pene sufletul meu bătrân, şi lasă-mă, cu boii, s-aştept din nou, în ierburi, vara care se duce în carele cu fân" (Herta II f)

Poezia lui Fundoianu a ajuns la un rafinament aperceptiv care conferă contemplaţiei o graţie discretă şi senzualitatea tablou impresionist.

Nu se întâmplă peste tot aşa, dar acolo unde este ca-ul nu văd de ce i-am refuza lui Fundoianu prezumţia de sinceritate a trăirii evocatoare, susţinută prin nostalgie contemplativă sublimata. Vra care se duce, „cosită în car", este un astfel de exemplu de stampă delicat elegiacă.

Împietrirea, încremenirea conturului, a liniilor şi în genera! abolirea mişcării, cu deosebire a celei umane, cinetismul împietrit realizat într-o manieră foarte picturală, de tablou bruegelian, cu estompări şi sincretism de nuanţe, sunt însoţite întotdeauna de absenta cuvântului, în peisajele interioare ale Sui Fundoianu nu se vorbeşte, discursul nu se articulează, cu excepţia unui spaţiu! protector, casă, unde se vorbeşte exclusiv evre este („în case simpli vorbesc pe ovreieşte"). În rest, cuvântul este toxic, încărcătură prezumtiv malefică şi de aceea este sistematic când cineva vorbeşte totuşi, „un popă – poate Naiba – cu min-ea spre mălai / peste sicriu, cu braţul întins, blagosloveşte", cuvântul devine diabolic şi sparge ordinea instituită a sacrului, în lipsa cuvântului care – cu excepţia celui ovreiesc – rostit în casă ori la rugăciune, dezagregă, destatuează ordinea realului, exprimarea nearticulată, viscerală ori violent

animală, expresie a primarităţi Ş

Revolte şi consimţiri

Fundoianu contemplativul primitivismului, a unor latenţe obscure care îşi materializează gregar spaima ori instinctele tulburi:

„Şi cum mugesc, cu capul întors, de parar suge cu ochii roşii, târgul, cuprins de spaimă, muge" (Herta I)

şi au ţipat cocoşii pe bolovani de soare" (Herta H)

„Cirezi halucinate mugesc pe după vie; femei goale, în lanuri, au pielea pământie, şi ai putea pământul în pielea lor să-l ai" (Ce simplu…)

De cele mai multe ori însă predominantă e tăcerea. O tăcere grea, materială, solidificată. Putem vorbi la Fundoianu de o adevărată hermeneutică a tăcerii, susţinută de o bogată imagerie. În lipsa patentă a cuvântului oamenii comunică printr-o semiotică originală a tăcerii. Tăcerea devine un personaj, un alter ego al scriitorului, capătă un caracter ontic, e o prezenţă care structurează tabloul:

„Auzi cum ploaia stinge fanarele cu gaz, cum învecheşte frunza în clopote de-aramă – auzi tăcerea lungă şi gri care e toamnă" (Herta I)

„Vacile-n Vatra-Dornii calcă-n asfaltul ud de ierburi, cu privirea marină din trecut, şi mugetul de guşă legat, ca o falangă – ca-n Herta când tăcerea mă-nzăpezeape-o bancă" (Herta VI)

„Tăcerea de salină încremenea în casă" (Idem) 140

Tăcerea „cântă la patru mâini pe ape", într-una dintre de ei manifestări inefabile sau „se aude cum s-a spălat cu apă", t cmai ca o fiinţă, într-o reprezentare antropomorfizată:

„Tăcerea doarme cu genunchii-n gură – cu mâna pe pleoapă s-a trezit-a spintecat-o trenul, ori îi pare că sângele din jur e învechit?

Sculată de viteză se întreabă ce-i energia asta far a somn, şi-ar vrea din nemişcare să se rupă, cu cel puţin o umbră, ca un pom".

(Un tren de marfă…)

Pentru că altminteri, tăcerea ori liniştea sinonimă sunt de o agresivitate terifiantă: „şi liniştea se sparge pe noi ca un bolid".

Ori, mai mult, tăcerea dobândeşte o consistenţă grea, funebră, de piatră tombală care îngroapă eul în propria-i solitudine, minată de veşnice dubitaţii şi incertitudini:

„Şi va veni o seară când voi pleca de-aici, fără să ştiu prea bine unde mă duc şi nici de vine putrezirea sau încolţirea vine. Tăcerea se va pune ca un pământ pe mine".

(Cântece simple: Mărior VI)

Niciodată ea nu unifică şi nu armonizează, ci invariabil, separă sau anihilează. Chiar într-un tablou romanţios, de retrospecţie a unui eros idilic, ca în Romanţă, tăcerea opacă şi impenetrabilă este cea care desparte iremediabil.

Pe lângă că este animat la minimum şi se înfăţişează mai mult static decât în evoluţie, iar în el comunicarea este de-a dreptul imposibilă (atotstăpânitoare este doar tăcerea), peisajul este unul

Revolte şi consimţiri autarhic, suspendat în solitudinea absolută a propriei sale interioritâf Toate punţile cu exteriorul au fost tăiate ori s-au surpat definitiv încât eul a rămas prizonierul propriului peisaj:

„Şoseaua ca o talpă s-a rupt de-atââea ploi" (Herta II)

JE-aşa de putred drumul, că ai putea să-l strici" (Sinaia HI)

Calea de comunicare, de contact ori de evaziune este întotdeauna absentă, frântă ori precar derizorie („şoseaua ca o rană umblă pe bolovani"). Un spaţiu ca acesta, care nu are legătură cu exteriorul, devine inevitabil sufocant şi opresiv, strivit de propriile contradicţii interioare. Ceea ce se şi întâmplă, cu prisosinţă. Obiectul central al contemplaţiei, dar şi al consumării dramatice a solitudinii şi al angoaselor este târgul, un topos care, pe rând, devine nostalgic derizoriu sau grotesc hilar. Chiar atunci când asupra lui se proiectează o umbră nostalgică, în esenţă el rămâne închis şi decrepit:

„În târg miroase a ploaie, a toamnă şi a fân. Vântul nisip aduce, fierbinte, în plămân, şi fetele aşteaptă în uliţa murdară tăcerea care cade în fiecare seară, şi factorul, cu gluga pe cap, greoi şi surd. Căruţe fugărite de ploaie au trecut, şi liniştea în lucruri de mult mucegăieşte" (Herta I)

E un târg provincial evreiesc, un shtetl, cum erau multe în Moldova şi Galiţia epocii, o aşezare decăzută şi ruralizată, cu trăsături de fals bucolism, descrisă cu o duioşie rapid reprimată de o luciditate cu proiecţii parodice:

„Gâşte, cu pantofi galbeni, vin lent dup-un zăplaz; 142

Fundoianu contemplativul auzi cum ploaia stinge fanarele cu gaz, cum învecheşte frunza în clopote de-aramă – auzi tăcerea lungă şi gri care e toamnă şi diligenta care vine din Dorohoi".

(Idem)

Spaţiul e prozaic, dezolant şi părăginit, „ticăloşit" de trecerea timpului şi de agresiunea permanentă a unei naturi haotice care e expresia înfricoşătoare a stihialităţii elementarului:

„Mai e ceva pe-aicea şi nu-i, din ce-a trecut; casele, după geamuri, au duşumea de lut, şi au cerdacuri, lângă camere goale, unse cu baligă, de ploaie şi de urzici împunse. Poate-ar mugi aicea de-ar fi să fie, vaci;

(Herta V)

Fapt este că, în ciuda precarităţii şi a prozaismului său, târgul e un spaţiu securizant, de tip oază, care oferă o minimă protecţie unei umanităţi asediate de revărsarea teluricului, a unui cosmos neprietenos şi agresiv, insidios şi anihilant. „Câmpul pustiu şi negru" se apropie ameninţător de sat, „de parcă-ar vrea prin garduri de lemn să se strecoare", natura, stihinicul terifiant, începe din imediata vecinătate, „de după gard", ca fragil obstacol în faţa înaintării unei entropii geologice grandioase. Arătura, adică pământul ostil şi sufocant, aleargă după boi, într-un decor devastat de decrepitudine şi mediocritate, în care omul e complet anodin, absorbit de peisaj până la non-identitate. Peisajul interior, cu proiecţiile anxioase şi groteşti ale privirii poetice, e un anti-peisaj natural, dezintegrat şi ramolit, înfăţişat cu o voluptate a descripţiei aproape cinică:

I-au înflorit petala cea vânătă scaieţii. Izvoarele purcese din ţâţa dimineţii bat în pietrişul tare şi sec de pe şosea. 143

unele unde curse râul

Pe uvă guduri se «"?

I «— nu neapărat al Sreu încordate, acelaşi Pa» em – Jascute simţurile care suu me.

aici credea ovăz.

„Reyolteji [Consimţiri spaima, incomunicarea, sporesc în chip natural trăirea senzaţiei destructurante, de vid interior.

O faună masivă, greoaie şi rudimentară, populează acest spaţiu. Boi, vaci, porci, animale privite în masivitatea lor amorfa rostogolindu-se şi ele stihial, ca o mare revărsare organică de această dată. se plasează la intersecţia dintre lumea minerală şi cea organică pe un limb al nediferenţierii, o mixtură minerală şi animală, de parcă biologicul nu şi-ar fi dobândit încă dreptul la expresie autonomă.

Animalele ţin mai degrabă de interregnuri, având câte ceva teluric şi mineral în fiinţa lor: boii se confundă cu pământul negru pe care îl desţelenesc, porcii au, juflet de baltă şi noroi", prevestitor de mişcări haotice, „trecporcii urâţi, să doarmă stupid într-o băltoacă/ ca

haosul pe lume din nou să se desfacă", pe dealuri „arătura aleargă după boi", într-o mişcare apocaliptică de telurizare a cosmosului şi, la rândul lor, aceştia sunt, jurzi", „idioţi de toamnă", „urâţi", vitele sunt „murdărite de aşteptare", ba până şi „toamna-n chip de bivol pe jos se culcă, până / s-apropie mai bine cu somnul de ţărână".

Sunt imagini de o expresivitate pregnantă şi de o mare forţă de sugestie a unei animalităţi informe şi masive, cu manifestări grandioase (mugetele reverberate peste târg) din categoria urnirilor de mase geologice. Călinescu este confirmat în aserţiunea lui din Principiile poeziei, anume că poeticul se naşte cu deosebire la interferenţa dintre registre imagistice aparţinând unor regnuri diferite. Porcii „cu suflet de baltă şi noroi" reprezintă o imagine terifiantă, dar esteticeşte memorabilă, a regresului ontologic: „ca întotdeauna viaţa-i cu garduri şi cu porci".

Reprezentările teriomorfe masive, primitive, gregare, sunt dublate uneori, când peisajul este mai calm şi mai puţin convulsionat, de o eterare a registrului faunistic (boii roşcovani sunt „limpezi", cerbii dorm „cu inimi de frunză şi desculţi", vacile au „mugetul legat de guşă ca o falangă" sau de o mineralizare a sa, până la limita graţiosului: cocoşii care „ţipă pe bolovani de soare", şopârlele

Fundoianu contemplativul

Muncesc ca nişte cioburi de sticlă, gâştele au leşinat în toamna în – " porumbeii „au în priviri tăcerea unui climat mai cald".

Şi reprezentările vegetalului variază, de la explozia floristică, deşi cam haotică şi dezordonată, („de sânge drumu-i alben unde-au scuipat dovleci / şi-i creştere de sfeclă, de mărării de capă…"), la descompunerea putridă a materiei („viţa se ţine-oloagă

CU mâna de copaci / şi-aşteaptă acum când ţâţa a încetat să-i crească /ploaie s-o-ngălbenească, ploaie s-o putrezească").

Ipostaza privilegiată a vegetalului este însă via şi tot ce ţine de muncile, de atmosfera şi de roadele ei. Când se vorbeşte de podgorie, cramă, vin, de soiuri de struguri, tămâioasă sau coarnă ori de licoarea vinului, de fructul copt ori de agape bahice, Fundoianu are un patos al exaltării, o privire proaspătă, empatică, de o senzualitate a descripţiei care fac uitată orice stare de anxietate ori spasm sufletesc, vădind aderenţa lui totală la un spaţiu al oţiului symposionic, de altă dată, un banchet consumat deopotrivă ca un răsfăţ pentru trup şi pentru spirit:

„Vreau toamnă, via plină cu chef şi lăutari, butoaiele cu tunet de

larmă şi dogari ermetic să le-nchidă cu papură şi cuie – vinul ca roşul sânge de mucenic să-l puie. Meşteri! mă doare capul nedogărit şi blând din care visul poate să curgă pe pământ.

Lăsaţi să-mbătrânească vinul cel nou în zimnic, vreau să mă rog în toamna aceasta ca un schimnic şi sufletitl meu simplu în trupul greu şi pleş să înflorească-n rugă argint, ca un cireş.

Să mulţumesc: belşugul a fost frumos în crame, femeile frumoase şi prunele avrame, dorinţa mai urâtă nu mult decât plăcerea, mai bună săvârşirea cea slobodă ca vrerea.

Fundoianu contemplativul mai bună tinereţea ca nefiinţa pură – vis: o canea deschisă pe unde curgi, natură".

(Vreau toamnă, via…)

Este o celebrare goliardică a vinului şi a naturii, cu efuziuni nedisimulate în faţa germinaţiei şi a miracolului fertilităţii, cu inefabile trăiri erotice sublimate în avânturi vag dionisiace:

„De vrei să-ţi dau de-acuma lutul vremelnic, ia-l – dar poate aştepţi când boii ară din nou, în deal; îmi plac ţăranii care ştiu arunca seminţenu-i nicio bucurie mai mare ca-n fiinţă; soarele poate mâne să ude iar zidiri, poate nu-i toată viaţa numai în amintiri şi poate ziua asta nu-i toată toamna. Poate liniştea ce se-aşază cuminte, peste toate e-o prevestire numai a altor vremuri, cari îşi fac gospodăria în noi, ca nişte cari".

(Idem)

Cine vorbeşte numai de Fundoianu pastişeurul, parodicul ori tragicul, scapă fără îndoială din vedere versuri ca acestea, senin contemplative în care se ghiceşte freamătul exaltat al fiinţei lirice şi un elan convivial care nu poate fi contrafăcut, mărturisind bucuria clipei trăite plenar;

j) ac-ai veni aicea, Călugăre, să-l bem (cu inima împunsă de-urzică şi muşcată), ţi-aş spune: cearcă viaţa cum ai începe-ofată şi sparge-mi ochii ca şi Ulis lui Polifem.

Te du! Te-aşteaptă viaţa cu sângele pe roţi. Aici: tăcerea simplă şi contemplarea amplă;

Ne cheamă alte drumuri, Călugăre, în lume – şi totuşi, e-o lumină de care nu mă rup; lumină din lumină şi spumă între spume – şi nu e decât umbra cuiva fără de trup".

(Lui Ion Călugăr u)

Contemplarea amplă, voluptuoasă senzorial, se însoţeşte de

extaze în faţa împlinirii prin rod şi de elanuri ale identificării cu ritmurile simple, primare, ale naturii:

IJrlarbujii şi-au curs zeama roşie pe pământ, seminţele aşteaptă ploaie, aşteaptă vânt – şi e tăcerea care poate veni curând.

Şi e lumina care poate să cadă jos, pe bolta lină până-n afund şi pe zămoşi – şi e lumina care poate să cadă-n tine.

De vii să mână, în seara aceasta, boii uzi, coace-mă bine, Doamne, în câmp, cape-un harbuz, şi sparge-mă, în toamna aceasta, care vine".

(Alte priveliști III)

Erosul lui Fundoianu, care, în general, este unul al absenţei şi recuperării anamnetice, de data aceasta capătă accente ludice, de hârjoană suavă, cu delicateţi copilăroase, consumate în decorul luxuriant al unei vegetaţii senzuale, în care schimbă semnale incitante cu o iubită foarte concretă, cu carnalităţi şi contururi mirobolante, prinsă într-un joc de abandonuri lascive cu vegetalul pârguit şi apetisant, de parcă am urma scenariul unui cântec naiv al lui Emil

Brumam:

„Cwm dormi, printre gutuie pe care cresc furnici, ai ochii tare limpezi, picioare tare mici, suflet cât o mireasmă proaspătă şi gălbuie, 149

Revolte şi consimţiri şi pielea, cum e pielea cea linsă de gutuie. Dac-ai rămâne goală, pe scândură dormind, aş crede că-i o grindă unde vierii prind, când ziua-i încă bine bălană şi e toamnă, strugurii cei mai rumeni de tămâios şi coarnă. Dacă prin geam lumină curată ar fi nins Subit, pe carnea tare şi tânără-ntr-adins te-aş fl-ncuiat în mine, să nu te-mpingă-n noapte omida mătăsoasă din fructele prea coapte".

(Cântece simple: Martor IV)

Şi ambientul domestic, de un rafinament coloristic şi olfactiv oriental, cu desen migălos, atent la fineţea detaliilor, cu moliciuni senzuale, cu o recuzită patinată (covoare moi şi samovare, întocmai ca mai târziu, la părintele lui Julien ospitalierul), ocazionează un spectacol al admiraţiei tandre, cu tăceri lichefiate şi cu contururi eterate ale protagoniştilor:

Fundoianu contemplativul

De-ar bate-n uşă deodată cineva, desigur că i-aş spune: intră! şi ai intra. Tăcerea-n noi şi-n seara căzută-ntre covoare, ar fierbe ca un cântec călduţ, de samovare. N-ai întreba nimica şi-ai aştepta răspuns.

Ţi-aş spune: o lumină din mine s-a ascuns. Vrei să ţi-i pun la sobă pantofii de mătase? Ţi-aş spune: ai picioare ca iepurii de casă; Şi vorbele-ar rămâne limpezi şi grele-n noi".

(Cântece simple III)

Imaginarul erotic la Fundoianu se leagă inextricabil însă de câmpul semantic naturist. Femeia are sufletul „în carne închis, ca într-o cramă / în care mustul sparge fierberea lui de vrană", mâna ei, je frânge, se rupe ca laptele", trupul îi e? velt ca vişinul slab", atrase de haloul mirabil al crosului, „păsări cu guşa albă" se strâng ospăţul cerului", încât toamna devine „aşa de li-minoas & \ iar su'area iubirii se însoţeşte de „umbra rece a frunzelor de nucf\ un moment de cumpănă şi de confuzie (/ară să ştiu preabine unde mă duc şi nic* / se vine putrezirea sau încolţirea vine"}, cu tristeţi vâscoase ca „nişte stupi de miere". Avem încă o dovală peremptorie & priveliştile sunt peisaje interioare:

„Taci! Pentru noi privelişti se cer alte cuv mie. Mai bine-n tine, surde, aducerile-aminte, tumult. Dar ca un ţipăt într-însul: te iubeşte".

(Cântece simple: Măr-ior VI)

În sens larg, crosul lui Fundoianu este unul spiritualizat, arhetipal, conturat cu delicateţe şi însoţit de o imageM-le de sorginte agrest vegetală. Marin Bucur23 face o observaţie g «generală pentru lirica poetului, care poate fi utilizată cu folos sporit, ronai ales când e vorba de crosul lui, aceea că Fundoianu „este un spiritualist din vremea Profeţilor şi a Vechiului Testament, un poet descins din Cântarea Cântărilor, amestec de vitalism şi senzualism sacralizat de viaţă, ca o poemă a trăirii şi a bucuriei curate atrupului şi a sufletului".

Erosul stă sub semnul acestui spiritualism care face din el un act sacral, cu valoare mitică şi îl suprapune, ca în imaginarul metaforic al scrierilor vechi, peste ritmurile, similare în esenţa lor, de germinaţie şi fertilitate, ale cosmosului. Aratul, de pildă, redobândeşte în Privelişti semnificaţia lui mitică originarră, de erotică sexualizantă, delicat sugerată de o privire proaspătă şi – voluptuoasă:

j) ac-ai veni cu capul întors spre porumb-ei, tânără ca o frunză sau ca o stea ţi-aş spume: uite, e var pe viţă; uite e clei pe prune şi sufletu-mi de tine se umple ca un clei.

Ţi-aş spune: seara asta e ultima din toam na, 151

şi toamna asta, poate, e cel din urmă an, e cel din urmă soare şi cea din urmă poamă; şi s-ar putea femeie, să fiu un Canaan, urât şi

sterp, când încă ţi-s ţâţele cu lapte? Sunt crama pentru toate vinaţurile noi, sunt toamna strânsă încă, fecundă, în butoi, şi sâmburele putred din fructele prea coapte… Când s-ar putea să are iar boii în april, şi să-nnoim natura! Dac-ar cădea în tine, în carnea ta fierbinte, ca într-un câmp fertil, un singur sâmbur putred din toamnă şi din mine". (Cântece simple II)

Aceeaşi identificare arhetipală a femeii cu ţărâna fertilă şi senzuală, matrice a rodului, se face şi în Femeie luminoasă

(femeie, pământ negru, te vreau şi te iubesc l te vreau, cum vreau, femeie, pământul bun şi negru").

Maniera de tratare a peisajului nu este unitară, tocmai pentru că el este asumat interior şi evoluează de la spiritualizarea mistică, tipic expresionistă, a cadrului, inundat de o linişte absolută în care, ca două spoturi esenţiale de culoare, un taur şi o vacă îşi împlinesc, mugind „spre lună", instinctele speciei, până la ironia şi directeţea evocării ce reduce substanţial ambitusul melancolic, substituindu-i elogiul fertilităţii („O, ploaia primăverii care-a căzut în timp! (…) lasă să-mi spăl în tine sufletul meu desculţ"), al ipostazelor mitice („şi boii lingeau ploaia din cer în arătură"), al extazelor în faţa germinaţiei („Umflă sămânţa bine şi fă-o să plesnească"), dar şi tuşa îngroşată, grotesc ironică, a unei umanităţi declasate şi a unei fertilităţi deturnate şi promiscue:

/a-l ploaie, pentru oameni, cari te aşteaptă-n tindă, cu porci uscaţi de-amiază, cu vişini, cu pustiu 152

— Fundoianu contemplativul şi cu neveste-n care ţipă copiii surzi.

Şi punefrunza-n vişini: ca să se urce-omida, fă grâul: să nu moară guzganii de pământ.

Şi sălcii: să se poată bivolii scărpina. Lasă-n ocol să fete vacile roşcovane, Lasă să se iubească din spate prin ogrăzi".

(Rugă şi

Aceeaşi atitudine, oscilând între trăirea senzria]itaţii", parodierea ironică a ei, în mult discutata Lui Talia + h pe care Călinescu o consideră o capodoperă a lui Fundoia-u O Oftă horatiană, exuberantă plină de exaltaţiile excitante ale toamnei în care Cotnariul ia locul vinului de Falernum", iar Nicola-e Manolescu „o odă burlescă şi ludică" în care motivele clasice (Otium, carpe diem, memento mori) sunt parodiate cu claritate. E Adevărat, aici rusticul nu e nici mitic, nici

evocat cu duioşie, nu are nicio încărcătură mistică (e cazul în alte poezii ale lui Fundoianu) ci, dimpotrivă, e derizoriu, absurd, declasat şi caricatural:

„Boii urâţi şi teferi s-au limpezit în şes, şi au ţipat cocoşii târziu şi fără sens. Ileana, care doarme cu porcii de târâte, s-a pus să mulgă vacii lapte stelar din ţâţei pământului să mulgă răcoare de cartof. Toamna bacoviană geme-n ferestre: of „Nota parodică a „toamnei bacoviene" este de asemenea evidentă, iar reprezentarea satului, clar, antitradiţio-aista cu toate acestea, Fundoianu nu rejectează peisajul şi nici di-anţa \uată (prin luciditatea ironică şi maniera parodică) nu este absolută şi nici păstrată până la capăt, pentru că sub învelişul oricărei convenţii literare (pastişă, parodie) ori a unor filtre intelectuale, mai mult sau mai

Revolte şi consimţiri puţin agitate sau turmentate, sensibilitatea lui Fundoianu e mente nostalgică, iar spaţiul campestru e debuşeul ideal pentru proiecţiile ei. De aceea, invocaţia (cu toate nuanţele ei ludice şi ironice, de asumare, la modul convivial, a acestui spaţiu) are o frenezie care epurează tabloul de toate stridenţele ori tuşele apăsate şi o melancolie blândă care asumă şi îmbrăţişează totuşi peisajul:

„Vino; să stăm de vorbă cât ne mai ţine vrerea;

ca mâne, peste inimi, va izbuti tăcerea, şi n-om vedea prin geamuri, tineri şi zgomotoşi, amurgul care-aleargă după cireada, roş.

Ca mâne, toamna iară se va mări prin grâne.

Şi vinul toamnei poate nu-l vom mai bea. Ca mâne.

Poate s-or duce boii cu ochi de râu în ştiri.

Să tragă cu urechea la noile-ncolţiri".

(Lui Taliarh)

Originalitatea formulei lirice a lui Fundoianu (dată desigur, de marele său talent) stă tocmai în ingeniozitatea combinării unor ingrediente foarte diferite, de tipul dispoziţiei. nostalgice, al temperamentului melancolic pentru care evocarea retrospectivă a spaţiului rural şi naturist este esenţială, şi al inteligenţei şi sensibilităţii moderne care înţelege să ia distanţă faţă de prima ipostază, printr-o privire critică ce însumează luciditate, gust parodic, ironie, ba chiar cinism programat.

Rând pe rând cele două stări de agregare a conştiinţei poetice se succed sau se întrepătrund, eventual coabitează ironic, dar le este imposibil a se nega una pe alta. De aceea vom avea la Fundoianu şi

peisaje şi antipeisaje şi tradiţionalism şi antitradiţionalism. Spectaculozitatea reţetei sale stă tocmai în această formulă plurivocă.

Fundoianu contemplativul

Fără îndoială, formula nu ar fi completă şi nu ar avea ei inconfundabilă, fără evreitatea lui Fundoianu. Unilitântările spaţiale ori peisagistice din Privelişti au la origine R6P t! atavisme sufleteşti, nu numai în sensul amintirii hetto-ului a „r de care vorbea Crohmălniceanu, dar mai ales a une. Şcolii rafinate, străvechi, de suflet care ştie să privească f rur le dincolo de aparenţe, în elementaritatea lor arhetipala.

Fundoianu nu are nicio dificultate a precept. ei rusticului, ba rfhnootrivă (cum remarcau atât Lovinescu, cât şi Călinescu). n Slova evreii au îndeletniciri aproape câmpeneşti, realrâate care Spune pecetea, inconfundabil, pe scriitura sa. Până şi târgul care ar bui să aparţină urbanităţii, este mereu ameninţat de mvaz. a de Iduvă gard" a unei naturi terifiante, se înfăţişează „ticălos ş, Şut cam ca în prozele lui Ion Călugăru ta care Călmescu observa acea lume ciudată aproape ţărănească ş, „imaginea de sat fin" La Fundoianu nu mai e vorba însă de haham „cot. ugan, ceauşi de sinagogă, croitori sau samsari, ci de aşezări aproape pustii, Ste de prea f şi somnolând de plictiseală, ca în târgurile gahţ. era, înecate de nostalgie, din romanele lui Joseph

Băneaţi de ploaie, pomii se usucă, ca după o năvală de omizi – şi liniştea e tare ca o nucă, şi soarele s-a spart în cărămizi.

Femeile-au ieşit la geam să coase Ciorapi de lână. pentru iarnă, roşi; şi-n case-n care-a doftorii miroase, se coc, precum gutuie, ofticoşi.

Vremea înjâlţ adoarme bătrâneşte – îţi spui: au dat şi lucrurile-n pârg, 155

Revolte şi consimţiri de data asta, nu se mai coclește toamna atât de rumenă din târg".

(Provincie II)

Târgul este rustic şi perfect integrat în natură, în el „miroase a ploaie, a toamnă şi a fân", liniştea „mucegăieşte" şi e spartă doar de gâşte sau cocoşi, carele cu fân trec, ducând într-însele vara, eterate ca nişte năluci, natura începe de după gard, iar câmpul ameninţător „pustiu şi negru s-apropie de sat", căile de comunicare cu exteriorul s-au întrerupt şoseaua ca o talpă s-a rupt de-atâtea ploi", casele sunt goale şi miros a pustiu, înecate de urzici. E o lume în care vieţuirea devine sufocantă, aproape imposibilă şi face urgentă evaziunea:

„Ovreii vând prin semne la tarabe dorinţi şi ustensile de voiaj. Rahela, cât ţi-s pulpele de slabe! Hai să plecăm afară din oraş!”

(Alte priveliști II)

Doar o memorie ancestrală („aș iubi o piatră cu scrisul evreiesc”) păstrează în detaliu, urmele unei lumi care stă să dispară, în această memorie se află înscrisă, ca o fatalitate genetică şi percepţia senzualistă a naturalului:

frântre pietre – scrie Fundoianu25 într-un fragment de proză, evocând o vizită la Cimitirul evreiesc din Iaşi – creşte iarba şi locul pentru vis e bun. Urci pe cărări în umedă linişte. Primăvara a spart băşicile cu mirosuri şi-şi vădeşte timpul gol în umerii de crin, în pletele de toporaşi şi în buricul cu polen al romaniţelor (şi nu avem în faţă, fără îndoială, o parodie după Topârceanu! n.n.).

Când vii din târg, şi vii din târg desigur, (căci oamenii din viile de primprejur nu vizitează niciodată cimitirul), respiri proaspăt sănătatea bălăriilor şi-ţi cureţi plămânul de praful de pe şosea. Te simţi aşa de bine printre pietre! Conştiinţa ta uită mecanica cea de

Fundoianu contemplativul fiecare zi şi creierul capătă ceva din vagul vegetal al măduvei de fiecare ** y opac. Şi ai wea atunci să rămâi alături, cu stârvul paralel cu celelalte, cetăţean obscur de linişte. (...) Dar n-am nimic din plânsul de pe vremi, cât plânsul unei buruieni cu rouă. Privesc şi nu pricep de ce boii ară normal, ca viaţa să se înmulţească. Pe deal unde contenesc lespezile, începe arătura”.

Spaţiul civilizat şi deci, protector şi securizant, este delimitat de memorie şi de conştiinţa apartenenţei la un şir implacabil al generaţiilor:

„Bătrânii de la casa cea veche ne-au ieşit în poartă, la grilajul de iederă coclit, şi-aveau în ochi, un zâmbet de iaz, de şes, cuminte.

Îţi mai aduci aminte? Îţi mai aduci aminte?”

O nostalgie copleşitoare învăluie peisajul, realizat de data aceasta fără nicio urmă de intenţie parodică. O atmosferă de tânjeală grea, într-un timp încremenit, cu micile detalii senzoriale care configurează timpul interior al retrospecţiei (priveliști, olfacţii) şi cu visul irepresibil al plecării spre zări noi, totul stând sub semnul inexorabilului, al extincţiei lente şi nu lipsite de un dram de duioşie, a unei lumi vechi şi din ce în ce mai îndepărtate:

Ivada zvârlea pietre în zarzări şi-n caişi. Gutuie, după geamuri, cu pielea linsă, îşi spuneau cuvinte-n care se-mpreunau piane. Divanul,

ca o pară se înmuia, motane, şi era bine-n vechiul fotoliu moldovean, cu frunze de lemn smulse din lustru an de an.

E-aşa de lungă vremea de când nu mai e azi şi stearpă şi molâie ca o convalescenţă. Aştepţi în toată seara aceeaşi diligentă care debarcă aceiaşi ovrei ce se întorc în case, ştiu vapoare ce pleacă spre New York".

(Herţa IV)

Imaginea cea mai pregnant tulburătoare este însă aceea în care în amurgul „căzut de somn" peste târgul care se pregătea de Sabat, retrăgându-se în sine, în mijlocul unei materialităţi dense, a cirezilor masive care se întorceau din câmp („Aveau şi-atunce ochiul de sticlă, gâtul strâmb l dar aduceau în uliţi baliga din păşune / şi în surâs o scamă din soarele apune"), bunicul se ruga în atmosfera solemnă şi în tăcerea „de salină" a sărbătorii. Scena este fascinantă – o evocă admirativ şi Călinescu – cu târgul somnambulic şi fantast în care se aude sunetul tălăngii şi revărsarea materialităţii. animale, greoaie şi informe, a cirezilor de vite maculând cu dejecţiile lor drumul, în timp ce bătrânul „ovrei" îşi pregăteşte spiritul pentru întâlnirea cu sacrul, în atmosfera inconfundabilă a rugii de Sabat. Vorbind, într-un eseu, despre geniul evreului, care reprezintă totodată şi diferenţa specifică a manifestării sale etnice, Fundoianu26 îl identifică în pasiunea devoratoare pentru spirit şi lucrările acestuia, în timp ce „materia îl jigneşte", iar ritualurile sale sunt toate provocate de impurităţi" şi ţintesc îndepărtarea lor. Aşa se întâmplă şi în scena despre care vorbim când evreul (bunicul, aici) se abstrage din mijlocul unei materialităţi sufocante şi în tăcerea absolută, evocă Ierusalimul şi intră în comuniune rituală cu spiritul însuşi. Scena este fastuoasă şi emoţionantă, de o plasticitate certă, sporită de haloul nostalgic al evocării (evreul care vrea să „îmbune" lumea prin spirit) care ne aduce aminte şi Dybuk-ul lui Shimon Anski şi de atmosfera nuvelelor, scrise în idiş, ale lui Isaac Bashevitz Sângef:

„Seara, un murmur negru creştea în sinagogi: cereau desigur – altfel ai fi voit să rogi – ca să-i ferească cerul, cum le-a ferit strămoşii, de panica adusă din câmpurile roşii. Deodată, după geamuri se aprindeau făclii; o umbră liniştită intra în prăvălii 158

prin uşile-ncuiate şi s-aşeza la masă.

Tăcerea de salină încremenea în casă şi-n sloiul nopţii jgheabul ogrăzii adapă.

Bunicul, între flăcări de sfeşnic se ruga: «Să-mi cadă dreapta, limba să se usuce-n mine de te-oi lua vreodată-n deşert, Ierusalime!» Tavanul plin cu îngeri de ghips urca în cer; ce foc în sfeşnicarul obloanelor de fier!"

(Herţa VI)

Atmosfera este întru totul chagalliană (doar că Herţa ia locul Vitebskului), hipnotică şi fantastă, cu „umbra liniştită" care intră în prăvălii prin uşile ferecate şi se aşază la masă, dar mai ales prin feericele imagini suprarealiste ale caselor care, precum în tablourile pictorului rus, devin volatile şi plutesc peste târg într-un regim imagistic al abolirii definitive a unui real care nu mai este perceput decât în manifestările sale teluric iraţionale:

„Un suflu-n viscolire se limpezise parcă, şi casă, clătinată în noapte, ca o barcă, se desprindea din strada târgului şi plutea Somnul, ca un paharnic, fără oprire bea, şi nu mai ştiu cu cine vorbea bunicul. Nime nu asculta cum dânsul plângea, din adâncime, şi-amesteca în capul nepotului său tâmp rug-a din casa scundă cu mugetul din câmp".

— Despre Chagall, căruia îi admiră capacitatea de a surprinde sau de a crea miracolul, cu ingenuitate, cu fantezie şi umor, cu o mare prospeţime a privirii şi un ludic nebun al permutărilor de planuri, Fundoianu scrie un articol entuziast în 1930, în revista Adam, făcând câteva observaţii foarte pătrunzătoare, care în parte se potrivesc şi poeziei sale:

Revolte şi consimţiri

JDesigur, sunt pe pământ mai multe raiuri; paradisul biblâc extrem de violent, cu flăcări pe nări; paradisul creştin, încorporat şi echivoc; o birocraţie imensă stabileşte ierarhii, atât pentru oameni cât şi pentru serafi; dar mai e şi un paradis idiş, un paradis de mizerie şi rugăciune, în care perciunii au putere de lege, în care peştii cântă, zboară, în care legea gravitaţiei împinge de-a-ndăratelea spre cer… E paradisul în care Chagall se ţine de mână cu Pérez, cu Şalom Ălechem, cu Mendele-Mocher-Seforim. Toţi trei sunt buni, buni ca pâinea caldă şi teribili ca flacăra vie. paradisul hasidimilor din Polonia şi Maramureş".

Legea gravitaţiei, iată, a fost abolită şi în poemele lui Fundoianu, iar casele plutesc ca nişte năluci, cu ferestrele luminate de făclii care ard în cele şapte braţe ale sfeşnicarului sacru Contururile lor s-au deformat uşor, ca în pânzele lui Soutine, de parcă o oglindă buclucaşă

le-ar fi îndoit puţintel, alungindu-le şi ridicându-le spre cer, ca pentru a scăpa din strânsoarea unui real sufocant.

Fundoianu rămâne esenţialmente un contemplativ, chiar dacă exerciţiul contemplaţiei se face luând o necesară distanţă ironică sau ludico-parodică, impusă de lentilele deformatoare şi astigmatice ale conştiinţei poetice moderne.

El are ştiinţa de a bea cotnarul cu nedisimulată voluptate şi cu îndemânare de răzeş moldovean, dar ştie să îşi asume şi dimensiunea evreităţii sale, conştiinţa de rasă veche, având liber acces la esenţe, cu rafinament şi cu o crepusculară nostalgie.

Voronca bovaricul

Niciunul dintre poeţii români nu ilustrează mai convingător, raportul dilematic dintre tradiţie şi modernitate, ca Ilarie Voronca. Îndelungata şi adesea oţioasa discuţie despre situarea, dialectică ori complementară a celor doi termeni, pare să-şi afle în creaţia lui Voronca argumente cu egală îndreptăţire.

Dacă prin hazard, nu am şti nimic despre existenţa biografică a poetului şi am privi doar celebrul crochiu portretistic, realizat de Marc Chagall, înfăţişându-l pe autorul Brăţării nopţilor, în chip de Turn Eiffel, nu vom putea şti dacă acesta priveşte lumea cu olimpiană serenitate clasică, dacă o vede învăluită în inefabilul reveriei romantice, dintr-un mirabil şi abstract „tour d'ivoire", ori o ia în stăpânire printr-o gigantesca proiecţie într-o suprarealitate avangardistă. Poate toate trei ipostazele, deopotrivă. Aduse la un numitor comun de aserţiunea că modernitatea conţine inevitabil încorporată propria sa doză de tradiţionalism, după cum marii scriitori tradiţionalişti vor uza obligatoriu de o implicită modernitate sui-generis. În privinţa aceasta, a deversărilor ideatice şi a transferului osmotic de formule creatoare, Voronca este exemplar. O sensibilitate esenţial nostalgică, confesiv introspectivă, căreia i s-ar fi potrivit perfect scriitura tradiţionalistă este, paradoxal, ipostaziată în toate formulele estetice ale avangardei, inclusiv în cele mai îndrăzneţe şi mai iconoclaste. Pentru Voronca, avangarda pare a fi o asumare, cu program şi metodă, a unor idei revoluţionar estetice care se vor planta pe un fond de sensibilitate artistică şi de individualitate creatoare, foarte conservator, mai apropiat, fără îndoială, de tipul burghezului clasic, cu voluptăţi de belfer, care îşi consumă frondele

În tihna traiului bun şi a unei poziţii sociale onorabile.

Cu spiritul său foarte incisiv, Mihail Sebastian1 este care sesizează, într-un articol din 1929, acest hiatus temperament şi expresie artistică şi taxează fără menajan\ente clivajul de personalitate. După autorul Oraşului cu salcâmi temperamentul poetului e unul „mijlociu", burghez şi fără excese conformist până la platitudine, în timp ce răzvrătirile lui estetice sunt artificiale şi tributare modelelor, cu o scriitură în fond convenţionala şi artificială, dublată de multă poză, care tocmai din aceste raţiuni nu ajunge la autenticitate sau tragism:

festinul său poetic – nefalsificat – ar fi fost un mers modest pe căi uşoare, fără neliniştea inutilă şi stearpă a atâtor formule de artă caducă. Sensibilitatea domnului Voronca nu duce, nici către grandilocvent, nici către definitiv. Nu e făcută pentru ceea ce se cheamă «momente mari». Are uneori sunete mici de fluier şi alteori rezonanţe înguste de înserare. Limite neexistente, între care, diletant, ar fi reuşit să exerseze un lirism nu lipsit de starea de graţie şi nu prea tare depărtat de zodia poeziei".

Poate că aprecierile lui Sebastian sunt prea aspre, el însuşi se va amenda mai târziu2, nuanţându-le („e probabil că dacă astăzi ar fi să vorbesc despre aceleaşi cărţi – Ulise, Brăţara nopţilor, Plante şi animale – le-aş refuza tot atât de categoric, dar în termeni mai puţin aspri. Pentru că o inimă de poet nu trebuie rănită") şi salutând reîntoarcerea autorului la „poezia cuminte", fără stridente, în care se simte atât de în largul său, dar incisivitatea lor polemică nu face decât să pună în evidenţă, o dată în plus, paradoxul creator al lui Voronca, rezultat din incompatibilitatea funciară între natura creatoare (de discretă tentă nostalgică şi evident echilibru clasic) şi formula creatoare, inovator modernă, discursivă şi iconoclastă.

Şerban Cioculescu3 remarca şi el figura de „revoluţionar fără voie" cu care se impusese Voronca pe scena literară românească, mască absolut caducă „deoarece nu-şi propunea să scandalizeze, nici nu manifesta încredere în scopul revoluţionar al de y oro nea bowiw» – v

„"Tiară obişnuita-i maliţiozitate, un % remarca, nu la™

— U nivel forma contorsior-ri îndrâza. «lui poetic, al sw-ului i na dezvăluie o remar-abilă De altfel, despărţirea i-i Voronclarg, QE avangardânsăşi, Care. cu foştii comoţienţi literase acesta, odată cu

pariţia în 1931 –smul militant, pentru a rev-ni la Liţionala, fapt cave reprezela ord a formulei QXX temperaacuza Ta teribila şi de

e la Cultura Natt Onală, un păcat apital pei\un ca n r «Vr1 „i

poate» ** Pe o pune î, slujba Intemperant şi cu o şi roa, vindicative, Roiţ, unei umori din ce în ce în acuzând-u. l de pre4 ispoziţii

? l „iP, te ia stâlpul infamiei pe „ţintitulat

unei ui»”– rssrs

—» –: „: Şi»

Î” palatul cu duzi ai mm (} Dgzmin (i o rgyollt ţie tarta cu miere din care explodând sângele car – în aer se pecareaijacut-ocutoa. ubeam doar a (ăt %ulbwarea prefăcea în schije de Q unduire Î (J. co bul-ff prieteniei era perpe Wt de viaţă dfir viaţa ţ. i fierbând & i a-„e „(drma ghimpată 5 i”. să/rm „amo/ului adevăr «/ l-ai disirnula

tău „antă a lui R°11 se na? tecum se întâmplă de

Avalanşa vitupera ar fi altfel? dintr-omare iubire

— de ce în uterdiui obicei în viaţa de e

Revolte şi consimţiri

contrariată. Nu scrisese el, într-o veritabilă transă admirativa, a panegiric flamboaiant la adresa hulitului de acum, declarândiw preţuire veşnică şi fără rezerve?

„… dar imagina ta mă copleşeşte, dragă Ilarie, în aroma ta mă lichefiez, statura ta e cu mult deasupra puterii mele, mersul tău îmi frânge creioanele şi nu-mi rămâne decât gura, ca o pasiune, să te sărute”.

O mărturisire admirativă, neechivocă, aproape libidinală. Se produsese cu trei ani înainte, în 1928, într-un număr din unu. Acum, excesiv adulatul se încarcă de toate păcatele, este diabolizat şi anatemizat, cu puterea tuturor sfinţilor laici din calendarul revoluţiei mondiale, de la Bakunin la Roza Luxemburg, este acuzat de coprofagie („$/ vei avea savoarea dublată, când vei elimina fecalele în frac, grase şi cu decoraţiile de limbric pe piept”) şi înfierat tovărăşeşte, cu mânie de proletar vechi, având în buzunarul de la piept, adeziunea la partidul comunist: „jmi aminteşti de ghilotină, ca să ceri la urmă izmenele de flanelă, focul din odaie, blidul sigur cu supă”.

Şi toată această execuţie morală pentru singura vină – e adevărat, impardonabilă în ochii vechilor tovarăşi de insurgenţe – de capitulare în faţa odioasei burghezii căreia, de altfel, prin

temperament, structură interioară şi poziţie socială, îi aparţinea de renunţare la scriitura avangardistă şi revenirea la uneltele tradiţionale.

Deşi într-un mod mai precaut şi cu mai multă diplomaţie, Brunea-Fox, Ton Călugăru sau chiar Saşa Pană5 nu pregetă nici ei să-l stigmatizeze pe autorul lui Ulise pentru vina de a fi găsit „secretul traiului fericit", respectiv a indigestei comodităţi burgheze care îi permite ca „dintr-un an, patru luni scrie o carte, două luni o tipăreşte, patru luni aleargă la o gazetă să se scrie despre ea şi-i mai rămân două luni pentru cură la Slănic Moldova".

Şi toate astea, în timp ce gruparea de la unu face profesie de credinţă manifestă, în spiritul revoluţionar al avangardismului, re „destinul acerb" al acestei generaţii de creaţie, ca să folosim termen consacrat, în spaţiul literar românesc, cazul Voronca e un U u îndepărtat al faimoaselor „excomunicări" suprarealiste pe care dictau cu emfază diverşi papi ai curentului; ba chiar al unor ocese de „deviaţionism" de un alt tip, politic, desfăşurate în teritoriile în care revoluţia mondială mărşăluia glorioasă care „începeau invariabil cu execuţia morală a deviatorului şi sfârşite cu execuţia sa pur şi simplu.

Suntem însă, din fericire, pe tărâmul revoluţiei artistice unde intransigenţa nu debordează în finaluri atât de radicale: „unu nefiind decât o tribună de revoluţie artistică, cu implicit sacrificiul materialist, un pisc de pe care obrajii ard de un vânt pur. Când braţul nostru drept e cangrenat până la umăr, ni-l amputăm şi renunţăm la el cu toate bijuteriile de pe degete, cu toate brăţările, arterele – şi cuţitul îl luăm în dinţi".

O comedie de „tip Breton", cum spune Claude Sernet se desfăşura alert, jucată mult prea patetic, precum o dramă puternică, pe când ea era cel mult o farsă. Mai târziu, pasiunile se vor domoli, prieteniile chiar zdruncinate se vor reface, dar anumite cicatrici îi vor mai sâcâi pe vechii combatanţi, mult timp după aceea. (De remarcat atitudinea lui Geo Bogza care se va declara, deschis şi tranşant, împotriva procedeului).

Voronca, devenit acum „cavalerul fără platoşă" era acuzat de a se fi dezis de revoluţionarul care nici nu fusese vreodată, nici măcar în câmp estetic, unde îndrăznelile de formulă trădau din parte-i o lipsă organică de aderenţă şi de a fi redevenit burghezul care fusese întotdeauna, nostalgic ca temperament, cuminte în stil, manierat până

la excesul de delicateţe în relaţiile sociale, cu studii de drept la Paris, stipendiate de socrul său, medic de mare notorietate, în vederea realizării unui doctorat indispensabil unei cariere de succes, care însă nu s-a finalizat vreodată.

Sensibilitatea creatoare a lui Voronca conţinea în esenţă o doză de lirism, de elocinţă (verlainianul „tordslui son cou", nu prea fusese luat în seamă) şi retorism, incompatibile cu procedee! avangardiste. Paradoxul era că excomunicatului i se făcea un măr serviciu, fiind silit astfel la redescoperirea adevăratei sale identităţi artistice.

Toate aceste observaţii nu înseamnă câtuşi de puţin că, în câmpul avangardei româneşti Voronca nu s-a manifestat cu prodigiozitate şi strălucire, numai că a lucrat, putem cu îndreptăţire presupune, împotriva temperamentului său. Nu e primul caz-insolentele de limbaj ale lui Geo Bogza se nasc şi ele din paradoxul unei delicate timidităţi. Cu marea sa putere de analiză psihologică, E. Lovinescu6 pune un diagnostic pertinent personalităţii creatoare a lui Voronca şi îi face un portret exact, în plasticitatea lui de crochiu şarjat:

pătura paradoxală a acestei personalităţi e că, prin intervenţia rasei sau prin cine ştie ce fatalităţi ale destinului, acest iepure vrea să necheze şi să muşte, vrea să mugă şi să sfâşie ca leii, acest contemplativ visător vrea să fie revoluţionar. Voronca este, anume, unul din şefii integralismului, adică al unei arte complexe, energetice, cu imagini de 75 HP, de care nu te poţi apropia fără a fi electrocutat pe loc, cu pocnet de mitraliere şi cu descărcări de artilerie gr ea... Voronca al nostru, păpădia risipită la vânt, funigelul călător la cea mai simplă adiere, iepurele de casă ascuns sub foaia de varză, prefăcut într-un războinic cu pistoale la brâu, cu chivără şi cu paloş e în mâini fi în dinţi!

Minunată putere bovarică, de a te proiecta altfel de cum eşti! Consfinţită de zece ani de literatură..."

Ce ar mai fi de spus decât că diagnosticul fără menajamente al criticului face din relaţia, dizarmonică la Voronca, sensibilitate creatoare l atitudine estetică, o cheie indispensabilă pentru înţelegerea specificităţii literare a autorului Restriştilor.

Paralela care se face adesea între Voronca şi Fundoianu, pe temeiul îngemănării de tradiţionalism şi de modernism în poezia lor, partajată la amândoi între limbile română şi franceză, al existenţei lor

— Voroncabovaricul lene şi c-iar a* sfârşitului tragic al amândurora este servită mai bă de diferenţele dintre cei doi, decât de

similitudini ale… nţei biografice ori creatoare. Până şi sfârşitul lor tragic are Q te particulare complet diferite, extincţia dând, în cazul lui e doianu, o încununare tragică unei existenţe asumate la modul A arnatic şi febril, în timp ce sfârşitul autoprovocat şi complet aşteptat al celui de-al doilea încarcă de patetism o viaţă trăită, în oarenţă, după canoanele confortului şi tihnei burgheze, cu nonşalanţa puţin scrobită, monden colocvială, a omului de lume, lipsit în general de povara grijilor materiale.

Acelaşi Lovinescu îi contrapune chiar, pe cei doi, într-un instantaneu portretistic în care stau faţă în faţă, delicateţea şi manierele excesive, stânjenitoare chiar, ale unui Voronca timid, plăpând, firav, Buflei graţios, entuziast, frenetic, delicat, rezervat, retractat după circumstanţe", putând fi suspectat de oarecare inconsistenţă, cu intransigenţa, spiritul reticent, sarcasmul şi veşnicele atitudini războinice ale autorului Conştiinţei nefericite.

„Dacă atunci când îi ofereai un scaun, d. Fundoianu te măsura de sus până jos, măsura scaunul şi, neputând considera politeţea ca un act dezinteresat, scruta intenţiile profunde ale gestului în care era înclinat să vadă o cursă întinsă integrităţii conştiinţei lui profesionale – în faţa scaunului oferit, dimpotrivă, Voronca execută, înainte de a se aşeza un dans sacru ca dinaintea Arcei sfinte, mulţumind divinităţilor invizibile de a fi creat lemnul din care a fost cioplit scaunul, meşterului necunoscut că l-a cioplit, conjuncturii fericite a împrejurărilor, care, din lunecarea astrelor şi din hotărârea destinelor, l-au pus în faţa acestei minuni cu patru picioare, oferită nemernicei sale fragilităţi".

Paralelismul dintre cele două figuri de prim rang ale poeziei româneşti din deceniile trei patru rămâne însă, cum am văzut, inconsistent şi de suprafaţă. „Impostura" structurală a personalităţii lui Voronca, suflet contemplativ, drapat în veşmântul strident colorat, incongruent şi adesea artificios al modernităţii, este însă

Voronca bovaricul

Revolte şi consimţiri întrucâtva apropiată de felul în care Fundoianu îşi minează, în ediţi definitivă a Priveliştilor, prin distanţare ironică şi sarcasm funciar peisajele pastelate care apar în primele variante ale poemelor.

Nici G. Calinescu7 nu agreează artificiul din „poze/e revoluţionare" ale lui Voronca, care nu pot ascunde, în opinia criticului, „un temperament retoric, sentimental, incapabil de coordonare

fantastică, tentat de sentinţele somptuoase", dar vorbeşte admirativ despre „o voluptuoasă receptivitate senzorială" sau despre simţul remarcabil al. plasticei cuvântului", dublat de aptitudinea de a ridica orice percepţie la „rangul de materie poetică".

Lovinescu, de altfel, nu punea la îndoială autenticitatea lirismului lui Voronca „poet, de altfel autentic, şi prin starea sufletească şi prin forţa de creaţie a metaforei figurate" şi nici remarcabila sa capacitate imagistică, ci le punea în legătură directă tocmai cu acea crevasă a inferiorităţii sale care făcea ca „răvăşitul, elegiacul, nostalgicul Voronca" să „bubuie dinamurile unei energii integral inexistente, într-o artă dizolvată în\ mii de imagini şi de amănunte, într-o literatură de Paradou părăginit, de o exuberanţă orientală de vegetaţie, cu mii de flori călcate în picioare, cu ramuri de cireşi, de zarzări, de meri, de peri, rupte, inextricabil împleticite, aruncate unele peste altele (...). Neostenit, Voronca creează imagini noi, suprapunându-le fără să le însume; pe stativele poeziei, îşi plimbla acul harnic, pe ale cărui aţe multicolore a uitat însă să le înnoade".

Aşadar lasă să se înţeleagă criticul, deficitul naşte excesul şi lipsa structurală de apetenţă pentru teribilismele născute din energia interioară deszăgăzuită a avangardei, va debuşa, printr-un complicat mecanism al interiorităţii compensatoare, în feeria imagistică şi metaforică de mai târziu, în care neîndoielnic mecanismul de construcţie a sintaxei lirice şi de articulare a imaginarului poetic ţine de modelul avangardist.

Volumul de debut al lui Voronca, Restrişti (1923), este lipsit orice urmă de spectaculozitate, sugerând o atmosferă stsimbolistă ternă, de tristeţi provinciale, pe care critica le-a aşezat. Descendenţa de ton şi atmosferă a Vecerniilor lui Camil Baltazar au a poeziei lui Adrian Maniu. O sentimentalitate, fie „răvăşită" (Lovinescu), fie „dezlânată" (Calinescu), dublată de o fervoare confesivă de un patetism insuportabil, acoperă până la sufocare lirismul. Tristeţi, sfâşieri, nelinişti, sfârşituri, nevroze şi presentimente funebre, toate etalate pe canavaua unui spleen provincial maladiv, alcătuiesc radiografia unui eu turmentat, ce pare ameninţat de o inconturnabilă destructoare interioară.

Impresia de inautenticitate este covârşitoare, lamentoul perpetuu pare exagerat şi exhibitiv, iar oficierea la numai 20 de ani a unui întreg cult al tristeţii, după un ritual care include toate

ingredientele imagistice ale genului (nevroză, morbiditate, alienare, melancolii desfăşurate elegiac), împinge scriitura în artificialitate şi manieră.

Voronca are o naturală predispoziţie descriptivă, aşa încât nevrozele autumnale, maladivul, muzica funebrală de clavir, şandramalele delabrate ale oraşului, clădiri vechi, desuete, cu excoriaţii de tencuială şi nelipsite balcoane, devin parte din atmosfera unui peisaj bacovian, lipsit însă de tensiunile interioare ale lui Bacovia, întărind o puternică senzaţie de inautenticitate.

„Merg pe sub acelaşi balcon vechi.

Drumul se-mpiedică de casele strâmbe şi cade-n noroi.

Tristeţea ca şi dragostea mi se pierd printre foi, şi simt vata mâhnită a toamnei în urechi.

De-aceea, trage mai jos storurile triste şi nu te apleca Lasă-mă numai, spre balconul vechi, să-nalţ – iederă tristă

braţele amândouă.

Revolte şi consimţiri

Voronca bovaricul şi seara, care coboară prin pomii rupţi, ca o perdea, îmi va înveli rănile trupului cu o mâhnire nouă".

(Balcon vechi)

Peisajul se deformează uşor, ca la Fundoianu, însă spre deosebire de distanţa ironică şi conştiinţa convenţiei pe care o demonstrează acesta, Voronca se ia în serios de-adevăratelea sentimentalismul şi fiorul elegiac se proiectează la modul propriu în text şi tocmai de aici impresia de inautenticitate, servită de o recuzite imagistică pe măsură. Iată un poet, abia ieşit din adolescenţa, arborând nefericirea damnatului pe chip, care melancolizează într-un ton elegiac minor; tristeţea este bineînţeles „bolnavă", oglinzile „mohorâte", târgul are un ce maladiv, „apăsător ca de spital", casele sunt ruinate, oamenii decrepiţi, luna „o frunză galbenă în grădina unui cer dureros", amurgurile nu pot fi decât bolnave, felinarele „triste", internatul „pustiu", serile „decolorate" etc, toate alcătuind o stampă veche, litografică, păstrând o patină cu oarecari virtuţi poetice, dar mai ales, invadată de foarte mult convenţionalism: Aceleaşi sfâşieri aruncă viaţa în ferestrele mâhnite / în clavir sunt accente vechi, ca-ntr-un herbar cu flori / Şi-aşa, cucernic, ne-nvăluie păstrate-n apa amintirilor cu seara revenite" (însemnări)

Eul apare placid şi resemnat, încremenit într-o poză care e greu

credibilă, expresia poetică rămâne ternă, iar violenţele imagistice ori tonurile mai accentuat virile, cu totul rare. Iată, de pildă, printre numeroase platitudini („Vino! Pe uliţi e frig… şi cioburi de toamnă reci"), şi o tuşă mai îngroşată, de nuanţă expresionistă: „$/ aşa, zilele trec, mai departe, ca vitele spre abator". (Elegie)

De regulă, peisajul se înfăţişează descompus, vidat de orice urmă de energie, sfâșiat de nevroze şi solitudine, aflat în pragul unei inevitabile şi apropiate extincţii, pe care un eros inconsistent, mai degrabă mimat, nu o poate îndepărta. Eul poetului este cuprins şi el de un sentiment irepresibil al iminentei dezagregări, mai mult clamat decât trăit cu adevărat, amplificat de senzaţia de vetusteţe şi desuetudine a decorului, construit cu destule stângăcii şi locuri

Q Deşi în general versurile sunt excesiv de cuminţi, tonul, iac minor, iar motivele nu strălucesc prin prea multă inalitate, ţinând strict de arealul tematic simbolist, câteva semne

! tectabile, cu precădere în registrul imagistic, iar uneori şi în sintaxa tică îl anunţă pe poetul feeriilor imagistice de mai târziu.

Lovinescu8 remarcă în Istoria sa două facultăţi poetice senţiale ale lui Voronca, vizibile încă din Restrişti: „facilitatea aproape prodigioasă de a se exprima în comparaţii şi imagini" şi tehnica acumulării imagistice care va ajunge la revărsările stilistice torenţiale de mai târziu. Deşi imaginile se sedimentează prin acumulare uneori arbitrară, se poate remarca totuşi o senzualitate a lor dată de un notabil rafinament al percepţiei, ceea ce face ca privirea poetică să surprindă uneori concreteţi diafane, cu moliciuni şi suavităţi:

„Tu-mi spuneai vorbe cărora le-am pierdut înţelesul ca pe un mărgăritar, şi privirile tale mă-nvăluiau: şaluri uşoare şi molatice. Noaptea vrea să-mi prindă umbrele de sufletul meu ca de-unzăplaz" (Sfârşiţi)

Alteori, peisajul predominant citadin are gracilităţi de stampă filigranată bine lucrată, învăluit de o muzică discretă, cu eterări; copacii subţiri se ţes în grădina publică" ori iedera acoperă oraşul „cu viziuni stinse", ţipătul trenului se frânge ca „un lemn uscat", de la fereşti este contemplată procesiunea stelelor – călugăriţe în alb", etc. Tăcerea decolorează şi deformează brusc contururile realului, surprins în desăvârşit imobilism, într-o încremenire a formelor de o mare picturalitate, având ceva din delicateţea şi discreţia („tristeţea a ns lumini stinse") unei acuarele: „O! Lumina care vine de acolo pe câmp,

luminoasă / între zidurile oraşului deznădăjduit se va înnegri…”. (Primăvară tristă)

Revolte şi consimţiri

Voronca bovaricul

Aşezată sub semnul unui sens eminamente descendent al spiritului, pe care i-l imprimă un eu sfâşiat interior (oricare se vrea astfel), poezia aceasta este a unei discreţii extreme care sfârşeşte adesea în umilitate nefirească pentru un spirit juvenil ca al lui Voronca. Fereştile prost luminate sunt „umilite”, cuvintele îndrăgos. titilor sunt şi ele „umile şi simple”, ca „paşii unui cerşetor pe o uliţă mărginaşe”, inima e şovăitoare ca un „cântec de vrabie”, în totul stăruie o precaritate fiinţială şi o devitalizare universală care nu anunţă nici pe departe izbucnirea frenetică a vreunor energii avangardiste.

Doar retrospecţia (” amintirea ca urma unei brăţări pe mână”), cu voluptuoase volute evocative, erotice sau peisagistice (Voronca evocă Soveja şi aerul tare al munţilor cu o încântare care îl scoate din torpoarea cenuşie a existenţei-lamentaţie şi îl apropie de exuberanţa lui Fundoianu, pe când evoca peisajul montan de la Sinaia), revigorează întrucâtva acest spirit tânăr care-şi cultivă cu metodă tristeţi programate:

„Vom asculta cântecul buruienilor. O să întâlnim ciobani. Sprinteni şi cu soare în trup, vom alerga prin pădure. Aerul ne va deschide pieptul, ca o secure, şi viaţa o să treacă simplu, ca un râu peste bolovani.

Aşa, ai să înţelegi ce trist e să fii poet.

Lasă-ţi cărţile şi odaia îngropate în noapte.

Vom iubi ţărănoi cu trupurile, coapte.

Şi-o să ne tăvălim în ierburi şi-o să ne furişăm în brădet.

Trenul mic ne aşteaptă cu strigăte tremurate. Vino! Să mergem la Soveja în munţi”.

(Gânduri pentru Soveja)

Poeme ca Desen („Ţi s-a desfăcut părul şi miroase a fân proaspăt / Ochii îţi sunt mult mai limpezi / (…) nu spun decât: ce frumos, ce frumos, ce frumos!”), ce uzează cu folos de tehnica tatiel impresioniste, Amurg în munte, Soveja ori Casa copilăriei

». ocazionează spiritului contemplativ câteva extaze senzoriale creprimate, păstrate în tablouri care dobândesc brusc vitalitate, culoare, zvâcnire interioară, ca şi o prospeţime delicată, în acord cu

fragranţa sentimentului:

frigătul sănătos al trenului ne-a deschis sufletele, asemeni unui cuţit filele dintr-o carte, şi tot aerul proaspăt a intrat alb în noi, ca nişte copii sprinteni în odăi până atunci umede şi deşarte.

Vara, era vara care-n fiecare brad râdea. Seara era limpede cu stele şi cu lună, trupurile ni se iubeau şi ochii tăi erau izvoare calde… A fost o poveste frumoasă, citită demult, împreună…"

(Amurg în munţi)

Spectacolul vegetal fastuos îi induce o umoare mai senină, o melancolie uşoară, însoţită de reverii, dar suntem încă departe de frenezia senzorială în faţa fertilităţii agreste. Totuşi arealul viticol, culesul viilor, ca şi posibilele ceremonii potatorice conviviale, invocate entuziast şi de Fundoianu, infuzează un strop de vitalitate în psalmodiul larmoaiant al deznădejdii perpetue:

„Ale apropiem, înăuntru e vis blând şi lampă cu surâs sângerat.

Liniştit câinele, fata blondă şi un glas stins: mătuşa bătrână.

Pe zidul rece fruntea ne plecăm ca pe-o mână.

Se aude un ciocănit în geam: sunt inimile noastre care bat.

Frumoasă e fata paznicului, frumoasă, frumoasă. Mersul ei: grâu în adiere de vânt.

Să ne îmbătăm cu vin şi cu toamnă bună.

Revolte şi consimţiri

Voroncajbovaricul

Noaptea s-a desfăcut ca o floare de măceş târziu".

(încă o toamnă)

Cu volumul Restrişti, Voronca e încă departe de ceea ce va deveni poezia lui şi cu greu ar fi putut anticipa cineva în acest moment spectaculoasa sa metamorfozare în poet de avangardă.

Colaborările sale la Contemporanul, dar mai ales la 75HP şi Integral, pe care le şi editează, ori la Punct, îl afirmă ca teoreticianul prin excelenţă al noii orientări, o personalitate foarte complexă şi consistentă a literaturii de avangardă.

Frenezia cu care redactează manifeste artistice ale avangardei, uşurinţa cu care inventează şi impune termeni noi „>ictopoezie", „sintetism" „integralism", vădesc prodigiozitate. Este combativ, belicos chiar, polemic vitriolant, tenace în a-şi impune ideile. Congenerii şi comorienţii literari îi recunosc meritele şi fervoarea ideatică, acceptându-l, public sau tacit, ca şef de şcoală şi pontif al

avangardismului românesc. (Geo Bogza care o recunoscuse în scris îşi va păstra convingerea şi după excomunicarea lui Voronca, despre care am vorbit deja). Nicolae Manolescu9 vede în el, tocmai din aceste motive, un simbol: Avangarda propriu-zisă nu se reduce, desigur, la Ilar le Voronca. Dar câtă vreme ceilalţi poeţi nu reprezintă, liric o valoare, iar II. Voronca e prezent în toate mişcările avangardei, putem să-l alegem pe el ca pe un simbol. Ceilalţi, cu toate pretenţiile lor de a reprezenta viitorul poeziei, au fost traşi la fund de o mână nevăzută, ori s-au remarcat în alte direcţii (Geo Bogza, Ion Călugăr u, Aurel Baranga ş.a.)".

În materie de manifeste avangardiste, Voronca este debordant, cu evident geniu al formulelor memorabile. În octombrie 1924, va publica în 75 HP, celebrele şi insolentele sale formule (urmând spiritul vexării – şi disconfortării avangardiste), aviograma, deschizându-se cu caustica formulă: „Cetitor deparazitează-ţi ruF Ş* pictopoezia (creată împreună cu Victor Brauner) din a crf Definiţie / sfidare /paradox aflăm că:

JICTOPOEZIA NU E PICTURĂ PICTOPOEZIA NU E POEZIE PICTOPOEZIA E PICTOPOEZIA

Dincolo de paradoxul ostentativ cultivat al formulei, poezia este menită să se nască, în spirit integralist sau constructivist, dintr-o sinteză a artelor, în acord cu „diapazonul secolului", ceea ce presupune cu necesitate, pe lângă surprinderea inefabilelor „diastole stelare" şi a „concertului secolului", mai ales „lepădarea formulelor purgative" şi chiar mai mult: „când formulă va deveni ceea ce facem noi, ne vom lepăda şi de noi în aerul anesteziat".

Tocmai Voronca, cel care melancoliza dulceag, la debutul său, este cel care ne anunţă că vede sentimentalismul ca agăţătoare de rufe" şi că privilegiază doar „Invenţia, Invenţia, Invenţia", susţinută de „viteză şi inteligenţă", într-un secol maşinist, văzut, precum la futurişti, exclusiv ca o înscriere de detalii, din care nu lipsesc termeni ca automobil, autocamion, cazan imens, manometru, catran, gazometru, avion, step, dum-dum, etc.

Literatura va intra obligatoriu în consonantă cu spiritul veacului, prinsă în ritmul trepidant al vieţii moderne., JLiteratura – scrie el în articolul 1924, publicat în 75HP – nu prinde rugină ca frunzele toamna, nu mai supurează la intervale ca un flegmon, ci pneu rostogolit vulcanizare în danţul cetăţilor se prăvăleşte".

Propunerea de sinteză artistică a integralismului, despre care am mai discutat, apare ca marcă inconfundabilă a unui zeitgeist al modernităţii, care vede artele sincretizate într-un puzzle original de către SECOLUL-SINTEZĂ, tumultuos, viril şi dinamic. Voronca se entuziasmează frenetic de ritmul trepidant al epocii, deşi structural, acesta îi este străin şi debordează în formulări – unele, memorabile! – admirându-şi propriile concetti: „Toate străduinţele omului de azi şi de totdeauna, toate realizările din orice făgaş, matematică.

Revolte şi consimţiri

Voronca bovaricul astronomie, medicină, chimie, inginerie, toate s-au cumulat fecund în arta aceasta al cărei nume îl vom striga din plin: SINTETISM".

Spectaculosul realităţii imediate îşi reclamă cu necesitate un echivalent în ritmul interior accelerat al scriiturii avangardiste surprins cu o formulare memorabilă: „Cuvântul liber, fulgerător, alunecă sigur ca un stilet în meninginea cititorului, ochiul nu clipoceşte bleg. Verbul zgârie-cer" (Gramatică)

Tocmai din perspectiva ritmului şi a dinamicii sale de evoluţie, suprarealismul, identificat sentenţios, cu „instituirea haşişului şi visului ca principiu de artă" (vezi Suprarealism şi integralism), i se pare revolut şi nereprezentativ:

Dadaismul era visul, Suprarealismul nu zdruncină. Şi apoi esenţialul: SUPRAREALISMUL NU RĂSPUNDE RITMULUI VREMII. Acest caracter trebuie subliniat. (...) La glasul secolului integral, suprarealismul însemna deci o absenţă (...). Suprarealismul a ignorat glasul secolului strigând: INTEGRALISM. (...) Nu dezagregarea bolnavă, romantică, suprearealistă, ci ordinea sinteză, ordinea esenţă, constructivă, clasică, integrală".

Voronca are calităţi de ideolog, spirit analitic şi vervă expresivă, ca şi o imensă capacitate de a îmbrăţişa fără reţineri o cauză (cea a avangardei, în sens generic) şi de a o asuma până la capăt.

La puţin timp după apariţia Restriştilor, pline de sentimentalism şi nevroze provinciale, descrise în ton elegiac minor, Voronca se metamorfozează spectaculos şi exaltă. poemul integral", de un imagism pletoric, în care „imaginile se succed ca cerbii într-o vânătoare mistică", construit dinamic prin succesiuni alerte („în artere cânturi noi înalţă o vegetaţie toridă"), astfel încât el să fie, în spiritul veacului, un produs-şoc, născut într-o mare viteză a asociaţiei de idei,

proeminent în abstracţismul său energic şi animat de o vigoare rezultată „din trânta dreaptă cu limba", într-un cuvânt, „un pumn mutând fălcile cititorului".

Poezia modernă (poezia nouă", spune el, în articolul cu laşi titlu, din Integrat] nu este lipsită de suportul continuităţii în n „şi poate „relua temele vechi: lacul, pădurea, marea, dragostea, amna, etc. Dar aici toate acestea păstrează întreagă prospeţimea, duritatea primitivă (...). Cu chipul acesta, poezia încetează de a mai f subiect; devine tren spărgând pupila în dilatare, munte cu schelet de lumină, mare cu dantelă de lanţuri (...) organism viu, integrat simplu între fenomenele naturale".

O jerbă metaforică va circumscrie statutul poeziei moderne, cantonând-o în perimetrul disconfortului care naşte vivacitate şi dinamism, a provocării „ca o lovitură în tâmplă". Aşadar: târnăcop, bumerang, salt întrecând în înălţime toate performanţele mondiale, şopârlă sângerândă, tăiată, injecţie, lasso de westmann, etc. Poezia uzează de libertăţi asociative nelimitate, de care Voronca va beneficia el însuşi din plin, acele „asociaţii fulgere, frunziş în noapte". Actul poetic se defineşte acum prin discontinuitate ori abolirea logicii şi lasă loc hazardului asociativ şi incongruentei, eliptismului şi aglomerării, ceea ce înseamnă încorporarea la nivelul scriiturii a mai multor programe ale avangardei. Se mai adaugă alte procedee „antiliterare": parodierea, discursivitatea (prin distrugerea sintaxei ori a asociaţiilor logice), demitizarea ironică, compunerile aleatorii în spirit ludic, comicul absurd, etc.

Ingredientele scripturale din această reţetă se vor regăsi, toate sau în parte şi în poezia lui Voronca din perioada integralistă, a anilor 1924 – 1925, din care o parte a fost reunită, în 1931, în volumul Invitaţie la bal. De la futurism şi dadaism, poetul va prelua cu nonşalanţă aleatoriul sintactic şi principiul „liberei înşiruiri a cuvintelor", aşa încât unele poezii sunt simple compuneri aluvionare, formate exclusiv din aglutinări semantice: „Vântul e păstrat invers 50 lei util gazometrul interstiţial cheamă homar pentru esofag / ein zwei pentru sept huit dieci l temperament scafandrier în portefeuille l sistem nervos apoteoză eu bumbac „(Hidrofil).

Versurile sunt eterogene, în maniera dadaisto-simultaneistă a

Revolte şi consimţiri aluviunilor imagistice arbitrare, conturând un spaţiu metropolitan, de mare oraş hipertehnicizat, trăind în ritmuri

debor dante trepidaţia modernităţii şi chiar o anume luxurianţă a unei lumecaniciste şi dezinhibate care savurează, la modul sportiv, feerii\e maşinismului atoatedominator:

Voronca bovaricul

music-hall, vermut, amurgul calculează exponentul stelelor dancing, gândul hialin simplon bulevardele, sunt azi în voce, cerul zvon tango şi triunghi isoscel patinează. Noaptea vine cu întârziere, pasager citeşte mersul trenurilor submarin

Tristă meningita pomilor felinar, ancestral, gelatinos".

(Semnalizări)

Distanţa de la târgul provincial la spaţiul marii metropole cosmopolite este străbătută de Voronca cu mare iuţeală, dar imagismul şocant şi dezlânat, împănat de termeni tehnici şi ştiinţifici de ultimă oră, exhibaţi ca nişte adevărate comprimate de modernitate, e un exerciţiu care îi rămâne exterior. Voronca este esenţialmente un contemplativ şi stilul abrupt, reportericesc, telegrafic („Cum se desfăşoară din pupilele tale l Toată viaţa mea/ ca un jurnal cu ultimele ştiri"), notaţia alertă şi suflul poetic scurt, incongruentele şi deconstrucţiile nu îl avantajează prea mult.

Ovid. S. Crohmălniceanu10 remarca teribilul efort al poetului de construcţie textuală în spiritul „tezei" pe care vrea să o propună, rămas însă, de multe ori, la nivelul de „demonstraţie obositoare, destul de puerilă, cu efecte comice involuntare, care alunecând, suferă şi o organizare în strofe rimate", nimic altceva „decât un scurt exerciţiu gimnastic de înviorare a imaginaţiei", suficient de dezlânat şi haotic.

Tocmai pentru că scrie „cu program", deloc în spiritul „hazardului", nu putem vorbi de dadaism, intenţia creatoare îl anulează din start, iar teribilismele moderniste par construite spectac l la Voronca. Ideologul avangardei este însă infinit mai ulos decât poetul avangardist. Pentru că într-un caz intră în mintea care e prodigioasă şi capabilă de asociaţii uluitoare, acţiune în celălalt, sensibilitatea esenţial nostalgică şi contemplativă care, fatalmente, îl trădează.

Până în 1931, când apariţia Incantaţiilor şi acuzaţia de oficializare a poeziei sale va provoca celebra „ruptură" de grupul avangardist, creaţia lui Voronca (Colombo, Ulise, Plante şi animale, Brăţara nopţilor şi Zodiac) va sta, declarativ, sub semnul formulei moderniste şi a militantismului avangardist, chiar dacă, la nivelul scriiturii, eclectismul stilistic este evident: tehnici futuriste, dadaiste

ori suprarealiste, ba chiar un anume ermetism, toate orchestrate de temperamentul său poetic, în partitura remarcabilă a unui imagism debordant

Bazil Munteanu11 a făcut o observaţie interesantă, considerând că Voronca este un hipersenzorial, iar imagismul său luxuriant care reia acest „inventar" de senzaţii, se manifestă prin frenezia de a îmbrăţişa lumea şi de a mușca din ea cu poftă\ senzualul şi senzorialul înăbuşă senzitivul" Nu şi în cazul Colombei (1927), unde senzitivul primeşte nuanţe spectaculoase din partea unui senzorial în eclatantă. Disonanţele şi tehnicismul scriiturii avangardiste s-au risipit cu totul şi sensibilitatea (senzitivul de care vorbea autorul Panoramei literaturii române), se desfăşoară larg, fastuos, servit de frenezia senzorială şi de senzualitatea imagistică într-un mirobolant-discurs amoros.

Poemul este mai degrabă o odă ori un epitalam, desfăşurat pe recitativ imnic, cu solemnitatea augurală din Cântarea cântărilor. Iubita este evocată într-un act de hierofanie profană, un amplu discurs descriptiv susţinut de o petulanţă imagistică pe care libertăţile asociative ale avangardei o sporesc în spectaculozitate. E un ceremonial amplu, cosmic, de participare naturistă celebratoare, cu regnuri amestecate, o lume în vârtej, pe care priv în ea îndrăgostita (e mai târziu la Nichita Stănescu) o recompune şi o face nerecunoscut:

„Obrazul tău desface lungi câmpuri de secară, în ora ce se-alungă cu haite de lumini plimbi degetul prin coaste ca albii ce secara o treaptă-n amintire te-ntârzie-n ruini.

şi-azi pasul meu te scrie cu vinele de cridă coapsele – ce corăbii – în aerul robust surâsul îţi umbreşte o buză ca firidă şi liniştea în ierburi fi-ajunge până-n bust trup cu-araiuri cu-ntoarceri cu umăru-n fântână şi tâmpla încuiată cântec topit în os pupilă ce se-nchide pe gleznă ca o mână sufletul tău în palme izvor fier" uginos".

Bărbatul se vrea a fi este un explorator al unui continent de mister al feminităţii, în care se recompune fastuos o anatomie poetică, cu eterări, cu suavităţi, cu asociaţii şi analogii îndrăzneţe şi cu un permanent transfer simbolic înspre un univers debordant, masiv erotizat, la rândul său. Conturul femeii apare ca un amestec indicibil de carnalitate şi diafan, de senzualitate şi graţie, de palpabil şi plasmă informă, inefabilul halou luminos livrat adoraţiei masculine necondiţionate:

glasul precum o algă şi ceasu-nchis în părul rotund în şerpuire

pe braţ ca rădăcini surâsul cercuieşte în aer un profil şi-n talgere de umbră genunchiu-şi scrie mărul”.

Erosul e fastuos ca o jerbă de artificii, incandescent uneori, un regal imagistic al privirii amoroase care spulberă contururile

— Voronca bovaricul lui astfel că iubita se topeşte în peisaj, într-o osmoză te-a udinară, prilejuită de un adevărat Maelstrom senzorial al eului iţit:? *: u» <. UK

TUirş; „ujbqi:

pretine-n peisagiu mi-am descuiat ferestre (t „ţ.

şi vinele-mpletite sub pielea ta-n corali când stelele-n cădere închipuiesc căpestre pe-obrazul tău tăcerea îşi taie un oval” „Nuanţele de ermetism barbian („azund se-ntregeşte cu sângele-n otravă l fum răsucit în arbori şi-n umerii ca grinzi”) sau de tonalitate arghezianã („ştiu braţele şi ochii şi gleznele ca scule / preţioase, eşti în mine scrisă cu meşteşug”) sunt imediat recognoscibile.

Dincolo de frenezia amoroasă şi de spectacolul erosului care recompune lumea la modul mirabil şi transfigurează eul îndrăgostit, prin trăire extatică, adevăratul spectacol se produce la nivelul limbajului poetic. Voronca lasă impresia că posedă un corn al abundenţei imagistice, de unde risipeşte, până la saţiu, pletore metaforice, analogii, comparaţii vaste, alăturări insolite, un caleidoscop al preaplinului care cuprinde ca într-un vârtej ameţitor o semantică largă din sfere diferite, alăturate adesea la întâmplare, dar cu efecte întotdeauna spectaculoase, făcând din redundanţă, incoerenţă şi dispersie o virtute a stilului.

*

Toate calităţile, dar şi defectele poeziei lui Voronca se regăsesc, la superlativ, în Ulise (1928) – titlu de inspiraţie homerică, joyceană şi fondaniană, ceea ce în acest din urmă caz a stârnit mâhniri din partea autorului Herţei şi a dus la o nouă ruptură. O filiaţie s-ar putea stabili cu Zones al lui Apollinaire (şi a fost făcută deseori), dar şi cu – o face Ion Pop12 – poezia lui Blaise Cendrars sau Valéry Larbaud, îndatoraţi şi ei poeziei simultaneiste.

Revolte şi consimţiri

Poemul e o asumare a modernităţii, privite în ritmurile $ tropii existenţei cotidiene, uzând de maniera prizei directe., a notaţiei fruste şi a stilului reportericesc, singurul în opinia avangardiştil Or capabil a surprinde suflul înnoitor şi respiraţia realului trepidant, îsva cere un

congener, într-un manifest viguros şi ofensiv, în spiritnenumăratelor insurgente estetice ale epocii, la doar câţiva ani după apariţia lui Ulise, ca poezia să Jasă din lâncezeală", să devină agresivă şi mai ales ca în scenă să intre triumfal „adevăratul poet al realului", unul „hulpav de noutăţi, de inedit şi de senzaţional: reporterul?

jj să vie reporâeruir\ exclama categoric şi definitiv, Paul Ster ian, autorul manifestului din 1931.

Voronca adoptă viziunea reportericească, are un ochi caleidoscopic care taie felii de realitate (cam în felul reporterului elogiat de Marinetti) şi, fiind un senzorial prin excelentă, transformă fiecare percepţie într-un torent de senzaţii şi fiecare instantaneu din cotidian într-o luxuriantă de imagini. Dar mai înainte de a fi cronicarul unui real turbulent, fluid şi excesiv de dinamic, Voronca este seismograful unei tectonici sufleteşti foarte subtile şi astfel poemul devine nu numai o rătăcire prin labirintul, spectaculos şi terifiant totodată, al unei metropole moderne, dar şi un excurs interior, de statuare identitară şi de raportare la o realitate pe care o asumă şi o ia în posesie cu frenezie şi cu voluptate senzorială.

Demersul se face într-un „veac al mediocrităţii", evocat ironic, printr-un, jpseudoiruri\ o panoramă a realităţii moderne, fragmentariste şi entropice, alerte dar superficiale, privită cu nedisimulată voluptate a. detaliului şi cu deliciile perverse ale unui dezgust bine controlat, care admite graţiozităţi:

9 Jţi închin un imn ţie veac al mediocrităţii nu mai vânăm ursul sur prin munţii Americii braţele noastre nu mai sângeră prin păduri sălbatice ne operăm visele ca intestine

— Voronca bovaricul

singuri ne închidem în mucegaiul birourilor dimineaţa dactilografele îşi îmbrăţişează logodnicii până la revederea din ceasul nopţii, când vor face dragoste pe saltele de paie dar în aer sufletele ni se sărută". (s.n.) Pulsul cotidianului este înregistrat jurnalistic, cu o exaltare în faţa peisajului metropolitan, surprins în secvenţialitatea sa alertă: autobuze, sirene, reclame luminoase, firme de asigurări, mari cotidiene, companii de afişaj, o lume exhibată, dornică de gratuitate şi spectacol, superficială şi informă.

Voronca are ceva din forţa lirică eruptivă şi privirea gravă şi surescitată a lui Carl Sandburg, în surprinderea trepidaţiei citadine şi a sfidărilor tehnicismului. Nu deplânge, desigur, „amurgul bizonilor", dar

are nostalgia elegiacă a unor spaţii naturale vaste, cu păduri sălbatice şi munţi în care se vânează cu pasiune. Până şi preocuparea sa entuziastă pentru spectacolul abundenţei vegetale şi a roadelor pământului are ceva din religiozitatea cu care fermierii din Illinois, evocciti cu tandreţe de poetul american, contemplă cu smerenie, într-o tăcere recuiească, mătasea grânelor şi „barba roşcată" a porumbului bun de cules.

În arealul tumultuos al metropolei giganteşti, printre stridenţele modernităţii şi ale prozaismului diurn (se închină un imn săpunului CADUM, ca elogiu suprem adus prozaicităţii), eul modern aleargă debusoaat pe traseele definirii de sine („încet te tragi pe tine din tine însuţi"), înstrăinat şi incapabil de a se poziţiona ferm în această lume haotică şi abrutizată care îi provoacă o ineluctabilă şi tragică alienare/Fraza poetică se tensionează şi secvenţialitatea alertă şi bine strunită, cu notaţii precise, conferă rostirii poetice o căldură Patetică:

strigi chemi proprietarul întrebi dacă tu locuieşti în tine panică, panică

Revolte şi consimţiri

Voronca bovaricul

desperarea aruncă semnale şi despletirea îngrozirii pe glezne îţi cauţi amintirea şi umerii ca sandalele

UNDE SUNT

care e longitudinea inimii tale Stephanne roii poartă numărul 35 la inimă încerci să te prinzi ca într-o plasă din rămăşiţele de noapte

ACELAŞI ALTUL

ALTUL ACELAŞI".

Voronca are o mare propensiune spre jubilaţia imnică şi, ca orice senzorial, găseşte ocazii (iar dacă nu, creează pretexte), pentru a se încânta în faţa materialităţii lumii primare şi a-i elogia liric elementele cele mai prozaice. Astfel, după imnul adus săpunului, vine la rând ceaiul, căruia i se închină o ofrandă de aceeaşi natură („şi nu ştii dacă TU vei fi acel care îl va bea / dar scrii un imn acestei băuturi de culoarea frunzelor") cu volute lirice care vădesc o mare senzualitate a conceptelor şi rafinamente papilare de esenţă orientală:

„Tu eşti sala de lectură de baie a săracilor tu dai la ora patru sărutul de mamă copiilor orfani împrumuţi înţelepciunea vracilor şi pui gâtului pe dinăuntru o salbă roşie de bani

CEAI care desfeţi limba şi măruntaiele

CEAI care micşorezi bolnavilor suferinţa ierburi sălbatice din noi răutatea oamenilor taie-le adu în ficatul şi în rărunchii mei liniştea şi umilinţa".

Extazierea în faţa exoticei plante (aşa cum mai târziu se va entuziasma, de o manieră mai hieratic incantatorie, Ion Mircea în faţa piperului) e pretext de ispititoare evaziune spirituală înspre spaţii îndepărtate, de reîntoarcere la o natură ideală şi nepervertită, de ospeţii la modul proustian, când deliciile domestic potatorice îi B. şoaptă glasul mamei ori amintirea fratelui de ia Cernăuţi şi mai; de ceremonial care instituie o ordine ritualică într-un real fân Ceremonia ceaiului aminteşte de practicile japoneze şi de lebra Carte a ceaiului, scrisă la începutul secolului al XX-lea de filosoful japonez Okakura Kakuzo13. Pentru japonez filosofia ceaiului are implicaţii deopotrivă, estetice, morale, religioase şi presupune, în mod necesar, un punct de vedere unitar faţă de natura umană şi de univers:

„Ceaiul – scrie Kakuzō – a ajuns la noi mai mult decât o idealizare a chipului cum se bea; el e o religie a artei vieţii. (...) o filosofie adâncă sălăşluia îndărătul tuturor acestor lucruri. Ceismul e taoism sub mască".

Este foarte probabil ca Voronca să fi cunoscut cartea lui Kakuzō, în original sau în traducerea românească ticută de Emanoil Bucuţa, apărută în „Colecţia enciclopedică a Fundaţiei Culturale în creuzetul plin de turbulenţe al metropolei, eul este un receptacul sensibil al pulsului citadin, supus unui bombardament informaţional („o! gazeta, ce dantelă pentru melancolia ta"), unui flux ameţitor de ştiri şi semnale („tu eşti o scrisoare în strada cutie de poştă") şi avalanşei de stimuli care îi antrenează simţurile spre trăiri paroxistice, dublate de un prea plin senzorial (vizual, olfactiv, auditiv) care sfârşeşte prin a deveni sufocant. Melancolia congenitală a poetului este imersată şi decolorată într-o mare de ritmuri şi senzaţii în devălmăşie, care prilejuiesc – la rându-le, aglomerări obiectuale şi imagistice impresionante, chiar dacă percepute haotic şi, fragmentar, ca într-un vastpuzzle modern:

„Nervi bucle prinse cu spelci de luceferi herghelii de jăratec alge brune în apele trupului flori submarine unghii subţiri ca accidente curcubeie surâsuri

Revoltesi consimţiri gări la întretăierea munţilor aerieni ca privirile pupile despânzite în carne precum aşteptarea la ospăţul în care bucătarul ţigan rostogoleşte ca buturugi capetele balaurul

dar vine fat-frumos cu limbile păstrate în sân ca o colecţiune de timbre".

Capacitatea de cuprindere vizuală a lui Voronca este absolut prodigioasă, el se înfăţişează ca un hedonist al imaginii, al cărei joc spectaculos şi defilare somptuoasă compun o feerie a vizualităţii fo' veşminte de gală. Toate simţurile, încordate până la acuitate, întreaga fiinţă sensibilă participă la acest festin al contemplaţiei nezăgăzuite, revărsată fără opreliști, cu eclatantă, pe o plajă descriptivă enormă, în care voluptatea percepţiei materiale a lumii aduce poemului tonuri extatice. Cum se întâmplă şi în descrierea pieţei de legume, realizată într-o suită de fiash-uri imagistice proeminente, un soi de cantată lirică a debordantei vegetale, a spectacolului feeric al ecloziunii naturale şi al convertirii fastuoase a umilităţii agreste în miracol al fertilităţii. Imaginarul obiectiv al lui Voronca, îndeosebi cel ţinând de materialitatea vegetal domestică, se încarcă de o senzualitate a descrierii evocatoare (de la elogiul poetic, la voluptatea încântării, trecând prin prospeţimea privirii mirate şi pseudoingenue) pe care, mai târziu, o vom regăsi în poemele unor Emil Brumaru sau Petre Stoica.

Fasolea, ridichea, constelaţia mazărei, dovleceii, sfecla, mărarul, pătrunjelul, morcovul, conopida, lăptucile şi, mai ales, cartoful, cu faţa de „Hristos chinuit", căruia îi închină un imn ca unei icoane a „umilinţei şi răbdării", sunt actanţii tăcuţi ai acestui spectacol mirobolant al eclatantei şi exuberanţei vegetale, surprins de Voronca cu o prospeţime a ochiului şi cu o pastelare uşor muiată în nostalgie, în faţa naturii văzute ca ultim refugiu împotriva veacului tehnicist:

„Te opreşti la vânzătoarea de legume îţi surâd ca şopârle fasolele verzi 186

Voronca bovaricul constelaţia mazărei naufragiază vorbele boabele stau în păstaie ca şcolarii cuminţi în bănci ca lotci dovleceii îşi vâră botul înaintează amurgesc sfeclele ca tapiţerii pătrunjelul mărarul f iepuri de casă ridichii albi pătlăgelele vinete înnoptează iată tomatele ca obrajii transilvănencelor* în broboade de mângâieri cristale paşii conopide cât omăt întârziat pe boschetele de şoapte, şi sticle cu apă minerală morcovii oglinzi fluviul cu oase lungi se deosebesc casele cuvintele;

cu virtuţi terapeutice drumul săpat în pătlagină lăptuci şi iată faţa de Hristos chinuit a cartofului el ştie secretele nopţii cu burdufe de

linişti rădăcinile lui pipăie rărunchii pământului albe netede ca tuburi rădăcinile. „Înaintează în nervi =

sug înţelepciunea vremurilor osemintele nopţii închini un imn cartofului".

Feeria imagistică şi impetuozitatea secvenţelor vizuale unice în virtuozitatea lor, juxtapunerile, analogiile sau iureşul de comparaţii şi metafore, revărsate parcă dintr-un corn al abundenţei, ţin de un barochism sau de un roccoco cu arabescuri foarte largi şi dantelării stilistice migăloase, nu lipsite de o anume redundanţă, ce caracterizează imaginaţia poetică a lui Voronca în această fază a creaţiei sale. Totul pare un unic text, vast şi inextricabil, plăsmuit de un eu febril şi hiperkinetic, mânat de un neastâmpăr vecin cu ludicul, care va întreprinde un excurs în propria interioritate, asumând modernitatea, atât în dimensiunea sa citadină cât şi ca spiritualitate tradiţională, inclusiv sentimentalismul şi dispoziţiile nostalgice, în interiorul cărora Voronca se simte atât de bine (jeara gârlele îşi pun Q ureche stele cercei / calea laptelui mână la spate miei / şi în noapte dumnezeu şi câmpul rămân singuri").

Revolte şi consimţiri

Voronca bovaricul

O adevărată imagerie a oglinzii, a unei infrarealitây speculative, întregeşte poetica reflectării, într-o secvenţialitate k care eul captează fascinat proiecţiile unui concret intemperant şi. Se arata a fi el însuşi un spaeculum ce focalizează, pana ja incandescenţă, răsfrângerile unui real în ebuliţie: „oglinzi cu salt de aşteptare cu reveniri / cu rămasul bun al emigrantului valorii / câmpurile se umflă ca mările în priviri / se caţără spre edehvaisui lunii aviatorii".

Sălile de gimnastică, terenurile de tenis, cursele de automobil, ringurile de box, cultul trupului sănătos, în mişcare, întregesc profilul unui timp al trepidaţiei şi al mobilităţii, al sportmanului şi al frumuseţii atletice, al preeminenţei imaginii, sub forma reclamelor luminoase şi al „cuminecării" profane cu inefabilul citadinismului parizian, (Paris m-am împărtăşit din cuminecătura ta / am incendiat muzeele tale şi am sfâşiat carnea statuilor"), acolo unde sfârşeşte imaginarul său periplu odiseic.

Cu toată percepţia frenetică a cotidianului şi a notaţiei ce se vrea obiectivă, în stil reportericesc, exactă şi impersonală, adevărata natură creatoare a lui Voronca, nostalgică şi sentimentală, răzbate în poeme,

fără prea multe opreliști, nu numai în ghirlandele metaforice, ce țin mai degrabă de un manierism al imaginii, dar mai ales în volutele energice ale subiectivității, o permanentă afirmare a sinelui care nu se poate în niciun fel reprima, nici la nivelul confesiunii, nici al extazelor ori al voluptății perceptive (fibrele trupului se umplu de nesațul umed al ierbii"), astfel că, finalmente, realizăm că tot acest peisaj caâeidoscopic, alcătuit din secvențialitatea întortocheata a zeci de fațete ale realului, nu e decât un pretext pentru o vastă introspecție, o minuțioasă cartagrafie a unui ego profund care nu se poate niciodată ignora și nu își poate reprima fervorile. De aceea se întoarce frecvent la un sentiment extatic în fața fragranței naturi1 („orzul vântului se răstoarnă din sacul aerului / și nechează herghelia zărilor glande piscurile"), resimțit ca o formă & împărtășanie naturistă:

Jată-te la brașov cum iubești străzile lui drepte PĂDUREA e aproape și liniști mari îți ling gleznele e & rul își desface cozile de păuni curcuheiele cadrul te ospătează te primește cu suflarea lui cu mângâierea mușchiului pe cer descoperi deodată urme de pași r dumnezeu care trece gârla văzduhului pe bolovani de luceferi".

Ori la jubiâația erotică („magnezium magnezium cum izbucnește în oglinzi carnea ta albă"), plină de calinitate și grațiozitsâți pe care sensibilitatea vibratilă a lui Voronca le înregistrează cu rafinament al nuanțelor:

„Înotătoarele au dantele de ape porumbei valurile se unesc genunchii descriu cercuri mișcarea brațelor clatină o pădure de miresme e o alunecare a trupului pe blănuri de liniști e o desfrunzire de surâsuri de spumă degetele înfloresc zăpezi în glastrele cerului".

Ulise este, mai ales la nivel imagistic, un poem cascadă, cu rostogoliri impresionante de secvențe vizuale și stilistice, ivite dintr-o stare de frenezie a eului, care produce tot acest pantagruelism al imaginator", după formula inspirată, din 1930, a tânărului pe atunci, Eugen „Ionescu, 14 cel care, cu o intuiție critică foarte sigură, remarcă hipertrofia detaliului și facultatea, transformată de poet în Vârfuoz; ezitate, de a crea imagini.

Pantagruelism imagistic, cum diagnostichează viitorul armatnirg ori pur și simplu exces și hiperuzitare, debitul metaforic al lui Veoronca este cu adevărat copleșitor, revărsat în înlănțuirile, în serii imagistice, în dantelării stilistice, lucifite cu o 189

Revolte și consimțiri

„Tehnică de buclă" sau „de fundă", cum apreciază L Negoiţescu15, expresia poetică uzând de cuvinte care revin des în vers, „termenii în funcţiune contorsionându-se, înnodându-se, pentru ca disparitatea lor să formeze o unitate bogată".

Imagismul este cei care potenţează efectele lirice şi în Plante şi animale (1929). În care viziunea somptuoasă, hipertrofică, asupra lumii se sprijină pe invocarea spiritului şi viziunii franciscane, cu care temperamentul potolit şi meditativ al lui Voronca poate rezona în chip natural. Poemele se înfăţişează ca serii imagistice fastuoase, constituite într-un elogiu al creaţiei universale şi al necondiţionatei admiraţii ori adoraţii faţă de toate creaturile unei lumi-miracol armonice şi sacrale:

„Ce frumoase instrumente de muzică sunt peştii în acest glas străveziu ca un acvarium toporaşi toporaşi alunecă în oglinzile somnului tâmplele se înfioară ca fetele la horă şi noaptea pune o rugină pe fiecare măr domnesc".

(Păuni culorile năvălesc în priviri)

Voronca celebrează liric o lume spectaculară şi sărbătorească, surprinsă în ipostaza ei inefabilă şi ritualizată, cuprinsă de o efervescenţă mirabilă, în care vietăţile marine sunt, funde în părul apelor", peştii se arată fosforescenţi „ca afişe luminoase" şi strălucesc păstrăvii prin glasul în adormire", iar veveriţa, se ascunde în scorbura norilor". Peisajul este gracil şi imponderabil, articulat într-o stampă cu linii fine şi culori discrete, lipsite de orice stridenţă, în spiritul smereniei franciscane şi al. frăţietăţii „cu toate făpturile ori elementele creaţiei, poetul aduce un elogiu umilităţii („ierburi degetele tulbură liniştea / îmi place umilinţa lor ca o colecţiune de surâsuri") şi condiţiei ancilare ori

Voronca bovaricul ist" comunului:

„Ce mlădios e piciorul asinului ca un deget copita mică atinge clapele pietrelor coapsele au o legănare în mers ca apele asinul cunoaşte pleoapa potecilor diamantul piscurilor taie sticla zborului de vultur dar pupila asinului a închis înălţimile lacătele stâncilor nu-l sperie poartă pe grumaj i frunzele poverilor şi ţipete izbucnesc din el cum din argintul râului pescăruşii" (Priveşte)

Din stampa desenată cu rafinament şi cu o mare delicateţe a privirii, se detaşează exuberanţele imagistice cunoscute şi metaforele pletorice obişnuite, dar epurate printr-un filtru al privirii poetice de mai mare delicateţe, cu stilizări şi rarefieri, aerări şi volatilităţi

(atingând „frontierele văzduhului"), mirabile suprafeţe acvatice, translucide ori himerice ceremonii ale aerului:

floare a aerului zăpadă creşti iedera visului în pleoapă răscoleşti lebăda glasului ca o spadă întoarce spre mâhnirea noastră faţa ta albă tu tămăduieşti rănile văzduhului florilor le pui un surâs ca sfinţilor înveleşti în cearşafuri braţele stuhului treci zărilor rumeneala caiselor zăpadă edelvais al surâsului al liniştii danţ întrerupt prin metania vântului".

(Zăpada floare a aerului)

O abordare oarecum comparabilă, prin delicateţea privir-asupra lumii, întrezărite ca miracol al creaţiei, o vom regăsi în pOelui Adrian Popescu, sedus şi el, chiar într-o măsură mai mare decât autorul lui Ulise, de simplitatea şi limpezimea filosofici teologale a sfântului de la Assisi.

În Plante şi animale suntem în faţa unei lumi în sărbătoare de o unitate inextricabilă, fastuoasă şi umilă deopotrivă, materială şi imponderabilă, spiritualizată şi teluric erotizată („plugurile fac dragoste cu ţărâna, o sărută, o muşcă"), în care elementele ei se armonizează sublim şi confraternizează la modul franciscan („iepurii se pitesc la marginea zilei ca dovleceii / soarele dă mălai vrăbiilor că bucurie în argint a vocilor"). Puţine peisaje lirice aduc în literatura română o voluptate mai rafinată a contemplaţiei, o comparabilă gratie a încântării extatice, limpiditate a sentimentului ori rezonanţă empatică faţă de obiectul descripţiei, toate acestea combinate cu verva stilistică binecunoscută a lui Voronca, cu despletiri imagistice şi ghirlande metaforice de o plasticitate şi picturalitate, adesea extraordinare:

pe câmp ceştile florilor cape o tavă se înfioară în stânjenei licoarea lumi albăstrele urcă spre cer o apă suavă iedera: tremurare în argint a strunei păpădia îşi desface pânzele cum îndulceşti gura aerului, cicoare! trifoiul îşi adună ca miei frunzele lucerna pune în glas o răcoare rătăcire pe eşarfele ochilor prin pieptul păsărilor de brumă trandafirii opresc vântul în agrafa rochiilor muşeţelul clatină tălăngi ca o turmă".

(Câte statui tulpina ta apleacă)

Matura contemplativă şi sensibilitatea funciar nostalgică şi iacă a lui Voronca găsesc în acest spectacol armonic, al jubilaţiei fraterne a regnurilor, ocazia ideală de a se exprima şi de a-şi etala virtuozitate

imagistică.

În ciclul Terase, relaţia osmotică dintre poet şi cosmosul cralizat se întregeşte cu invazia nestăvilită a unui eros ingenuu şi uroral, aproape sacral, care acutizează percepţiile individuale şi sporeşte miracolul.

Peisajele marine, configurate cu frenezia sentimentului uneielement arităţi primordiale, au ceva din puritatea şi din impetuozitatea ingenuă a crosului auroral al şaizeciştilor:

„Marea îşi muşcă buzele prin catarg, poate chip, arc voltaic surâsul şi în gest amnar, stele şi-au coborât steagurile pe nisip atât tâmplele au sunat ca trotuar.

Zgârie epiderma ceasului salin devastează-mă ca pe o garderobă, ca pe o cassă de economie; pescarii se întorc prin sângele marin suprareal respiraţia pânzelor învie. Stăm lipiţi ca două timbre inaugurale, fluxul sărută ţărmul, vegetaţiile, plămânii noştri; luna pune cerului în argint zăbale, somnul ce un nufăr în adânc face cercuri, se stinge”.

(GolJ)

*

O structură ciclică, secvenţială, cu juxtapuneri de planuri scripturale ample, debordând în efluvii lirice şi în revărsări de torente imagistice, uneori redundante, oferă Brăţara nopţilor (1929), care aminteşte de Ulise, atât prin alcătuire, cât şi prin tonul notaţiei

Revolte şi consimţiri

Aproape reportericeşti. (Metaforismul prodigios ori, după unii critic-delirant, rămâne bineînţeles, o constantă, Deosebit de Ulise care ei o frescă a drumului citadin, prin registrul imaginarului care. de dat Aceasta se situează în plan nocturn, poemul este unul amplu, unitar în diversitatea sa secvenţială. Notaţia febrilă care altă dată înregistra trepidaţia marii metropole se împleteşte cu freneziile retrospective & le eului, în evocarea fastuoasă a ritmurilor vesperale ori nocturne Incitante şi misterioase sau în exaltarea unei senzualităţi subjugante. Oferindu-se îndeosebi unui demers contemplativ sau Solilocviului şi meditaţiei romantice, stărilor mistice ori reveriei, Nocturnul dobândeşte ritm, efervescenţă şi precipitare spectaculară, densitate şi substanţă a viziunii, fără a exclude cu extaza contemplativă ori patetismul evocator, totul sub un abur hipnotic ce înmoaie contururile.

noaptea e înaltă şi se ridică foarte încet dintre corole

Noapte necunoscută câinelui cât şi regelui
Noapte ca o diademă pe fruntea somnambulului
Noapte oglindă lăuntrică a obrazului
Noapte cu mugetele-n frunze şi-n pădurile sălbatice

Noaptea e manivela care porneşte curentul electric al elanului ochii ejaculează din orbite şi flutură ca alge prin transparenta copacilor Refluxul retrage mâna oceanului din palmele stâncilor.

Noaptea se ridică în vârful degetelor îşi îmbracă basmalele de luceferi, E un negustor de covoare persane, Sună măzăriche ploaia mărgelelor, E o ghicitoare şi boabele de cafea îi pun o brăţară Citeşte drumul curcubeielor în palma văzduhului, 194

Noaptea nemărgineşte apele şi oamenii.
Amestecă, asemeni glasurilor, cetăţile.
Surpă în noi toate ruinele poftelor.
Noapte amforă în cenuşă, zborul vulturului.
Plasă de siguranţă pentru saltul mortal al gândului".

Poemul se înfăţişează ca o deambulare imaginară (AVENTURA scrie, cu majuscule, autorul) într-un teritoriu vast şi neuniform, cu spectaculoase peisaje marine („Dar ca nişte cupe mările se ridică până la buzele lunii / Mările sunt mâinile orbilor înălţate în laptele luminii"), ori fluviale, de tipul Dunării fastuoase şi hiperabundente (încă un cuvânt şi altele ca o armată de şlepuri spintecând peştele argintat al Dunării / şlepuri în care violoncelele câmpurilor şi-au dăruit corzile"), campestre, în linia aceleiaşi structurale aderenţe a eului la lumea vegetală (Ascult legănarea lanurilor de grâu în atingere cu oceanele / Le înalţă ca o flacără ziua din amfora văilor") ori citadine (J) ar zorile rup de trupuri cămăşile de păcate /împodobesc oraşul cu brăţării e ferestrelor").

Mai mult, sunt evocate fastuos, ca spectacole ale aventurii omului modern, avid de informaţie şi copleşit de ea, bibliotecile şi mai ales tipografiile, protagonistele unor nocturne procesiuni profane ale modernităţii:

„/4 cww în tipografii maşinile dorm ca nişte peşti uriaşi Prin ferestrele înalte noaptea îşi scutură sacii cu făină albastră

Şi curelele-stau nemişcate ca nişte panglici ale tăcerii Noaptea a pus lacătul ei nevăzut peste roţile care au vânturat glasul veacului

Noaptea a neclintit aceste batoze ale gândului îmi place vuietul roţilor ca o procesiune de cascade

Foile se sărută
Voronca bowicul
Se fecundează rădăcinile vorbelor Jurnalele afişe câte curcubeie.
De aici maşinile se smucesc în curele
Izbesc cremenea minutului în zăbale spuma e dantela de strigăte în coamele lor manuscrisele au împletit bucle
Şi literele aruncă lumini ca brăţările dansatoarei".

Cărţile se înfăţişează „umede de sărutul maşinilor", iar tipografiile sunt „cutii pentru bijuteriile visului", oniricul fiind una dintre achiziţiile certe ale liricii de acum a poetului care, în exerciţiul de captare frenetică a realităţii, nu se lăsase prea mult ispitit de ipostaza hipnotică.

Cu Brăţara nopţilor, vagul tenebrosul, hipnagogicul, fantasmaticul, zonele tulburi ale psihismului de adâncime îşi cer, spre beneficiul poeziei, dreptul la expresie lirică, încastrate în montura unui imaginar nocturn, eclatant şi feeric. Visul „scaldă plaja inimii", eul se lasă purtat „în caleştile visului", pe traseele mirifice ale revelaţiei, susţinut energic de un flux semantic şi metaforic impetuos, nu foarte departe de emisiile verbale, în dicteu automat, ale suprarealismului cu care Voronca pare a se fi reconciliat, după ce îl denunţase ca fiind, feminin", revolut ori cultivând „dezagregarea bolnavă, romantică".

Regimul oniric, asumat în Brăţara nopţilor, chiar dacă îi lipseşte hazardul obiectiv şi ţâşnirea verbală incontrolabilă a suprarealiştilor, îl apropie însă pe Voronca de acea orientare a avangardei pe care o rejectase, cu câţiva ani mai înainte, cu o sentenţiozitate belicoasă. Contribuţiile sale publice vor confirma această tendinţă16. Cum, formula" îi repugnă, va prefera şi aici vagul şi metafora, pentru a defini o stare de disconfort creator „această zvârcolire în insomnia din mine însumi, în eul devenit fotoliu de paralitic, poate un fotoliu electric" şi de ebuliţie fertilă a eului: „Şi în

„Retuire a înlănţuirilor dinţa vorbe, ca şerpii în ierburile Cea A f de pe ţărmuri – scrie el îi articolul între mine şi mine, pletoase îl în 1929 – recunoaştem tocmai acea parte

untl în 1929 – recunoaştem tocmai acea partetoare a hazardului, acele armii deşteptate de întâmplare ca L de miresme şi ecouri aduse k corăbiile vântului. Poemul se bucură de izbiredn argint a neprevăzutului" Pentru ca, în Copacul cemur, să mai adauge o nuanţă

forică la ideea unei supraredăfi, în orbita căreia se poate noemul Pentru uneltele recitării, aceeaşi neînţelegere ca şi 7 ru uneltele visului. Puternici swmbăm la o zgârietură fină, pe pe cu un diamant. Slabi: braţeh noastre se împleticesc în sârme Kmvate se destramă în pânza defiianjen a dangătului de clopot. Dar cuvintele nerostite care te culă în sângele şi în mintea noastră, care se ating între ele cu mvaier abia distinct peste oraşele

„F Voronca se înfăţişează, o <kă mai mult ca un delicat poet al eresului adăugând plasticităţii suie de până acum o febrilitate a împlinirii în cuplu şi o senzualitate expansivă aanatoi dezinvolt:

Jubirea-i arcuşul de parfw peste strunele crinului
Rodesc prunii din livezile laşului, se lasă cortina amintirilor
Plutesc berzele revenirii pute aburul irosit din azima somnului
Privire răsfrântă-n privin
Surâs adâncit în surâs
Foc jucând peste două mini topite într-un profil – Făcătoare de minuni săband ghimpii înfunde de aurora
Şi min pletele împreunau\umina trece ca un landou v sărbătoresc
Noaptea se răsuceşte în dâncuri caoburuia – a secată eji consimţiri
Voronca bovaricul
C a păsă\.
Iubirea A, n nesfârşit> oceanul e pedala
znele cântă, sufletul trâmbiţează, e Röntgen arată lampioanele dintre
În ref\ coaste»
nopţilor, perrph!
scenariul spectj—") cturn, Voronca desăvârşeşte, cu Brăţara adesea ostentati-\j tic din Ulise, acela al unei iniţieri a sinelui în r plin de trape şi încercări, al asumării aco" diţiei moderne.
Or, tocij *
faţa mult exploA;
naturist şi, în g\t în r „n sentiment al preaplinului şi al saţietăţii în previzibilă de spaţiu citadin se reîntoarce poetul la peisajul Voronca, odată Ju, ° autohtonizare a imaginarului său poetic, voca reacţia viote înd seama de structura creatoare a lui

Despâeahr Ofifl ac (1930) şi Incantaţii (1931), fapt ce va

propoemul câştiga a COr-nlitonilor avangardişti de la revista unu. peisaje campest S llistică se menţine la cotele precedente, doar că ploaie, dantelărj-Coerenţă şi cristalizare interioară, conturând rustice la „subţ-(— ° are prospeţime: pajişti care respiră după spectacolul mută a a Trotuşului, nopţi „de criptograma, delicii clorofilă", „co Mţ. a Pântului", singurătăţi „cu miros de ferigă", şi prispă". >... r Cu Cestele în crepuscul, somnul „pe o targă de

..."

Cu toa» Setale". liniştea ca „viţa sălbatică pe streaşină „retorism cosnţ!

cronica voluniv rundilocvenţele şi inflaţia metaforică, un fel de memorabile, duj. Vare?! cum sintetiza inspirat Eugen Ionescu, în zodiacul): C. V°ronca reuşeşte iepure lirice şi formulări sentimentul destinului implacabil (de aici.

„Totuşi din

1 viaţa ca pe-un izvor frugal, 198

Să mergi până-n tăcere ca-n câmpul cu lucerna, şi tălpile ca berze suave să plutească peste schelete de-arme, peste cartofii viitori.

De pe-o terasă-n limbă şi-n lacrimă săpată, Vei înţelege goana sterilă, foamea, turma, Căruţe ducând în sânge fagi sau viţei tăiaţi, Pâinea lucind în vorbă şi anotimpu-n faptă.

Destinul te-aşteaptă-n fluviu, în mobila bătrână, în plusul care creşte prin mânecă-n rmmorie în zodia citită cu hăturile-n mână, în meditaţia-n păsări cercuri tăind în ore".

(XXIV)

Preocuparea pentru cristalizarea formală se accentuează în Incantaţii (1931), unde un aer de barbianism, concretizat în abstracţia şi lapidaritatea încifrată a formulei, pluteşte peste poeme. Atent la metrică şi la canonul prozodic, poetul versifică cu virtuozitate, în cel mai bun stil tradiţionalist, ceea ce va stârni mânii vehemente dinspre vechii prieteni şi comorienţi.

Plutiri şi suavităţi, banchize şi miraje boreale ori „ecuatoriala floră", geometrizări şi cristale, călătorii siderale şi ceremonii ale vegetalului mărunt, muşeţelul sau coacăza, sunt fragmente dintr-un caleidoscop cu multe imagini remarcabile, dar fără coerenţă interioară şi prea vizibil îndatorat autorului Jocului secund, prin accederea într-un registru în care Voronca era departe de a avea puterea de

abstractizare, ştiinţa simbolurilor sau naturala muzicalitate a acestuia. De aceea, orice am face şi oricum am privi scriitura, impresia de pastişă este copleşitoare:

„Pe lactee aleea, Pe ochi, pe verbe, Când cade cheia
Revolte şi consimţiri
Voronca bovaricul
Visului în vertebre, i.
Când faţa eşarfa P r în pomi adie şi sună în glie Leguma – o harpă.
Aceeaşi în aurora, în apus, în gravură Ecuatoriala floră A sângelui pe gură". (VI)

Fie şi numai din perspectivă estetică, reproşurile vechilor săi prieteni, de a-şi fi trădat formula şi convingerile, nu sunt chiar fără temei.

Ultimele două volume apărute în limba română Petre Schlemihl (1932) şi Patmos (1933) aduc o spectaculoasă schimbare de sintaxă poetică, exuberanţa imagistică potolindu-se şi disciplinându-se, până la punctul în care scriitura, deşi discursivă, serveşte în totalitate ideea poetică şi admite foarte puţine stridenţe. Debitul metaforic copleşitor care amalgama până la prolixitate imaginile, în serii interminabile de juxtapuneri sau analogii, s-a redus simţitor, înlocuind discursul liric arborescent şi supraabundent, de veritabilă explozie imagistică, cu o retorică precisă uzând de efectele unei discursivităţi sobre şi bine studiate.

Nici atmosfera poetică şi, implicit, privirea care a produs-o, nu mai sunt aceleaşi. Decorului citadin fastuos, feeriei imagistice împinse până la artificiu, ingeniozităţii asociative care nu cunoştea limite şi glisării lente spre registrul suprarealist, le iau locul o lirică autoreferenţială, potolită şi uşor elegiacă, în ton de lamento, evocând tarurile unui eu surprins în toată solitudinea şi umilitatea lui, un Ahasverus modern, rătăcind între limitele unei condiţii incerte, un tigmatizat, cu conştiinţa stigmatului său, care îşi acceptă cu voluptate damnarea şi oprobriul:

h! Ce bine mi-au făcut pietrele pe care mi le-aţi aruncat, şi ocările, şi scuipatul vostru ca nişte hăţuri ale solitudinii, Prin huiduieli, în aer, ţesute-n curcubeie, Tristeţea subţiată pe inimanicovală.
M-aţi alungat din ogrăzile ude de ploile târâte
M-aţi alungat de pe ulițele pline de vuiet

M-aţi lovit în pieţele publice ca pe un cal bătrân".

(Am privit amurgul în ochi)

Voronca descoperă o lirică a comuniunii, a percepţiei generoase a umanităţii, surprinse în tragismul condiţiei sale, o specie activism whitmanian, practicat oarecum în maniera frustă, plină vitalitate şi energie imprecativă a lui Geo Bogza, din Poem trolifer, de la care de altfel împrumută retorica generoaselor lanuri umanitariste:

„M/, n-am fost alături de voi, oameni, în câmpuri

Când hohoteaţi lângă gr unele decapitate.

Nu, n-am fost eu alătur i de voi când aruncaţi în furnalele lacome Lopeţi pline cu zilele şi nopţile fraţilor voştri în locu

bulgărilor de cărbune".

(Pe deasupra dosarelor)

Pare a fi o profesiune de credinţă şi de pocăinţă, întreprinsă de pe poziţiile unei stângi radicale, cu accente de militantism proletar, care deplânge soarta vitregă a săracilor „din cătune, lângă opaiţe", ori „din capitale, lângă marile lampioane", exaltă truda muncitorilor care răscolind „intestinele munţilor", un discurs angajaţ şi naiv patetic (Vw, niciodată, oameni, n-am stat de voi alături, / Regretul meu prin hornuri de fabrici ca un mers de liliac") Ce rămâne însă prea puţin credibil când este rostit de Voronca, din confortul unei condiţii şi existenţe tipic burgheze. Vitalismul şi telurismul de acum ale poetului, „uneltele uriaşe care pipăie glandele pământului", par mai degrabă exterioare şi foarte îndatorate autorului Poemului invectivă, în schimb, discursul a dobândit concentrare şi coerenţă, perioadele largi ramificate ale versului, obişnuite în poezia sa, se subordonează necondiţionat unităţii viziunii, meditativ confesive, în general sobre şi credibile:

y4 m ştiut: poemul se rupsese de mine, umbră, şi călătorea departe, în vremea ce voi eraţi legaţi, cu lanţuri, la uşa unei umbre, şi ochii voştri, ca nişte găini în coşurile vânzătorilor. Se zvârcoleau, fără să poată atinge bobul de porumb luminos al aventurii.

Îmi amintesc o zi suplă ca o adolescentă.

Pe care am urmărit-o departe până dincolo de periferia sărăcăcioasă.

Şi am văzut-o cum îşi lipea obrazul transparent de arbori şi mâna luminoasă şi-o înălţa spre frunză ca o sevă".

Poetul nu mai este preocupat de feeria unui real despletit în

miriade imagistice, cât de excursul sobru, patetic, înspre adâncimile sale sufleteşti, nereflectată în oglinzile mirobolante ale realului, ca în Ulise, ci condensate în fascinante viziuni introspective:

„Dar vă spun: chiar dacă m-aţi răscoli până în cele mai adânci măruntaie.

Cum ai sparge o vioară ca să găseşti în ea cântecul, 202

— Voronca bovaricul

Sau o oglindă în dosul căreia ai vrea să desluşeşti imaginile, ATW veţi putea atinge viziunea din mine".

(Hemoragie, ascensiune)

După fastuoasa identificare cu Ulise, Voronca se regăseşte arhetipal în Ahasverus, într-o browniană mişcare sufletească, peregrinând ca jidovul rătăcitor pe contururile unei paradigme existenţiale din ce în ce mai greu de definit, în informul ei, care înmoaie liniile într-un joc de aparenţe şi esenţe, în care umbra (umbra mea era scara de mătase conducând spre balconul altor oameni"), ca în nuvela lui Chamisso, intermediază legătura între lumi şi planuri.

Un itinerariu fascinant din care Indicul nu lipseşte, prilejuind acestui Schlemihl à la roumaine, o somptuoasă alegorie a recompunerii totalităţii lumii prin poezie, privită ca expresia prin excelentă a inefabilului.

„Dar am ştiut: versul e chivără fermecată care va face să trec nevăzut printre oameni, Prin noaptea ca o rază înjur desfăşurată Nimeni nu-şi va spune, poetule, de-i sameni.

Şi poemele sunt ciubotele de şapte posti care mă duc din cercul polar la caldul tropic, şi-n vers ca-n geanta unui botanist recunoşti Ierburile atâtor distanţe stând alături.

Poet eşti, şi de-aceea, pururi, Ahasverus, Fără umbră, şi cauţi cheile şipotului. Iubirea sună-n tine ornic deşteptător, Ai cântat şi umbra s-a speriat şi a fugit ca o pasăre" (Ciubotele de şapte posti)

Patmo* (1933), ultimul volum scris de poet în rom 203

Revolte şi consimţiri

Voronca bovaricul contur ferm unui alt teritoriu, acela suprasensibilului şi al revelaţiei mistice, pe care îl anticipase în unele poeme din Petre Schlemihl Nici Sfântul Ioan care şi-a scris Apocalipsa pe insula evocată nu e o prezenţă nouă pentru Voronca, cuvintele sale stând motto pentru volumul Zodiac.

Revelaţia, extazul, beatitudinea şi percepţia armonică a

cosmosului, contemplaţia senină sunt repere ale unui traseu iniţiatic („minunata călătorie"), care presupune asumarea lumii în inefabilul alcătuirii sale, „a hotarului său de fum":

„Auz şi văz. Ochii plini de constelaţii, şi norii străvezii pe frunţi, pe voce. Columne de cenuşă să evoce. Prieteni dispăruţi. Şi-atâţia alţii.

Arbori de fum. Prund. Călătoare roce Miresme fugitive. Zvon. Migraţii Plantele-aduse-n sare cu-necaţii Păunii răsuciţi în mări şi-n orge.

E-adevărat? Extaz să te salut Tărâm al liniştii. Copac şi flaut Vânt ars. Şi-obrazul tău – un vas de lut". (Hotarul de fum)

Patmos este „insula nălucă", halucinantă, sublimă şi fantastă, pământ al unei apocalipse, mai degrabă vesele, o ipotetică extincţie fericită, sub semnul revelaţiei şi al iluziei ori al deplinei seninătăţi erotice.

Poetul se arată a fi într-o stare de graţie descriptivă, în faţa materialităţii pure a insulei, revelată prin secvenţialităţi de fulguraţii şi alcătuiri mirabile, cu tablouri de o prospeţime virginală. „O! Dulceaţă a unei lumi fragede!", se extaziază el, dezvoltând o poetică a inefabilului şi a luminii, cernută prin filtre şi intensităţi rafinat radate, de la spectral la hieratic, peste peisaje în care îşi proiectează entimentul, aşa cum vom întâlni la Odiseas Elitis, de pildă.

„O lumină foarte albă. Tramvaiul
Pluteşte liber în voia lui; s-a ridicat afară din şine.
E o navă aerostatică tramvaiul acesta.
Şi suntem numai noi. îmbrăcaţi în dantele transparente.
E o lumină tot mai mare, tot mai albă.
Sunt bărci sau sunt nouri subţiri în jurul nostru.
Ce păsări sunt acestea care au ajuns până aici.
Ce cântece.
Ce peşti fosforescenţi va mai aduna plasa auzului nostru?
Trecem acum printre ruine de porfir.
O mare liniştită ne tămăduieşte cu saliva el gleznele, înaintăm în Insulă.
E o altă planetă?"
(Minunata călătorie)

Contururile s-au rarefiat, concretul s-a sublimat în plăsmuiri evanescente, redus la simbol şi la fascinaţia iluminării posibile a spiritului care aşteaptă în „temniţa de fum", „răpirea „extatică şi

revelaţia:

pace în inima voastră. În pura Oră oprită cu o nălucă-n casă Rotiri prin veşnicia ca o axă Cu-oceanele, ca vorbe umplând gura.

E ziua pe ochi trasă ca o cască şi limpezi stele-acoperindfăptura Veşti despre-o umbră. Dragostea sau ura Din care o slovă nouă va să nască.

Târât în larg. Ce bărci mă vor aduce Spre stâncile de var ca o chemare

Revolte şi consimţiri

Şi-apoi spre alte stânci? Spre ce răscruce.

Mulţimi schimbate-n năvi? Şi-un cort. O mare Spre cer, un fum, cu Insula să urce şi-n carte-nchisă această arătare".

(Temniţa de fum)

Cu această spiritualizare şi eterare hieratică a imaginarului său poetic, încheie Voronca opera sa românească.

Modernistul intemperat, „miliardarul de imagini", apostolul pasionat al avangardei româneşti, geniul formulei memorabile, create tocmai în numele rejecâării formulei, freneticul, reporterul, incongruentul, excesivul, disconfortantul Voronca, portstindardul integralismului şi al tuturor revoltelor estetice de la sfârşitul anilor '20, revine la scriitura meditativ confesivă, mai apropiată de sensibilitatea naturii sale creatoare. Bovarismului său îi trebuiseră doar cu ceva mai mult de zece ani pentru a se consuma cu totul.

Eliberat de discursivitatea formulei avangardiste şi de impetuozitatea ofensivă a canonului, eu! poate, în sfârşit, să viseze.

Voiculescu exemplarul Anul revoluţionar 1956 şi ecourile sale româneşti

Ce poate face pentru a se salva, un om (sau un popor!) aflat într-o situaţie limită? e pare că aşa e mereu: fie tragi, fie scrii!", răspunde romancierul şi gânditorul György Konrâd1, care în 1956 era un tânăr ce apăra revoluţia, cu arma în mână, pe baricadele Budapestei.

Tot ceea ce se petrece în jur mai ţine încă, pentru el, de exaltare şi de speranţă. Abia mai târziu, calată pe deziluzia enormă a neintervenţiei occidentale şi a abandonării luptei unui popor – faptul se va repeta aidoma la Praga, în august '68 – care se ridicase şi îşi proclamase insurgenţa, tocmai în numele valorilor perene ale lumii libere, se va cristaliza viziunea sa celebră, „antipolitică",

„antiumanistă" şi, mai ales, „antipedagogică", din moment ce, în numele falimentului speranţei", ne îndemna cinic „să învăţăm de la idioţi".

Dar deocamdată, suntem la începutul lui noiembrie 1956 şi eroul nostru luptă, alături de câteva sute de mii de budapestani, pe străzile Capitalei, cuprinşi toţi de un frenetic eroism al disperării. Un tânăr poet, nu prea talentat, dar plin de avânt şi exaltare, îi întreabă pe tineri: „«Copii, cine vrea mitralieră?». M-am gândit că nu strică să ai una şi am devenit noi, autentice forţe de ordine. Eram 2000 de studenţi voluntari care l-au susţinut pe Nagy Imre".

Mărturia lui Konrád este una dintre nenumăratele depoziţii despre acele evenimente. Poate cea mai antieroică, ţinând seama de sarcasmul şi de privirea lucid cinică, de extracţie mittel-europeană, a autorului Vizitatorului. Pentru că, fără îndoială, dacă nu e cine ştie

207

Revolte şi consimţiri cât de patetic a negocia cu mitraliera în mână apariţia unei noi publicaţii – deşi o scrânteală eroică poate că e – în schimb, miile de morţi şi arestaţi ori zecile de mii de refugiaţi (aceştia, în marea LOR majoritate, intelectuali de vârf), pot constitui cu adevărat o realitate eroica, de natură a marca, prin dramatismul său, conştiinţa europeană.

În fapt, care au fost sensul şi semnificaţiile Revoluţiei Ungare, cea dintâi mişcare antitotalitară, cum o numeşte – cu luciditatea-i de totdeauna – Raymond Aron, decisiva descoperire a conştiinţei de sine a Estului şi prima insurgenţă majoră, după raptul sovietic post-Ialta? Semnificaţiile ei politice şi simbolice – ungurii au dovedit că revolta în faţa colosului sovietic este posibilă – arhetipurile morale pe care le-a impus, privilegierea kairos-ului politic, a acţiunii nete şi ferme, au pătruns adânc în imaginarul colectiv al întregului spaţiu ex-sovietic, constituindu-se în obligatoriul catehism antitotalitar al elitelor dizidente ori reformiste ale blocului.

Ne putem uşor închipui ce emoţie uriaşă şi câtă frenezie a speranţei a stârnit, în toate ţările ocupate de sovietici, scena într-adevăr magnifică a doborârii de pe soclu, în aplauzele şi uralele unei mulţimi în delir, a statuii lui Stalin, simbolul absolutismului tiranic şi al agresivităţii stupide, legitimate ideologic. (Pentru români, momentul este comparabil cu cel trăit în decembrie 1989, când detestatele însemne comuniste sunt smulse de peste tot unde puteau fi

întâlnite şi aruncate cu furie în praf). La modul simbolic şi al mitologiei politice – odată ce mitul invincibilităţii sistemului fusese spulberat – comunismul îşi semnează certificatul de deces moral la Budapesta. Cele peste trei decenii în care el va supravieţui acestor evenimente, nu au făcut decât să reitereze ciclic (Praga-1968, Gdańsk-1980), spasmele, convulsiile şi agonia preletală (concretizate în manifestări represive de extremă duritate) a unui sistem ilegitim care parazita necruţător un corp social debilitat, intrat în irevocabilă metastază.

Discutând despre cartea istoricilor Perene Feher şi Agnes Heller, Ungaria anului 1956, revăzută, care întreprinde o analiză de ofunzime şi de o pertinenţă excepţională a evenimentelor, Vladim Tismăneanu2, reputat analist al lumii comuniste, scrie: Revoluţia Ungă™ a marcat prima tentativă de contestare totală şi lipsită de ompromisuri a autocraţiei sovietice, nu doar la nivel de politică eternă, în numele autonomiei naţionale, ci la un nivel fundamental de organizare politică a societăţii. Ea a făcut să se nască un principiu al independenţei, un nou tip de raţionalitate, aflată în opoziţie faţă de tehnologia puterii staliniste, mumificată tehnologie stalinistă a puterii – mai precis, articularea unui discurs politic care să aibă în centrul atenţiei individul. Revoluţia şi-a propus să înlăture sistemul criminal stalinist şi să realizeze o autentică eliberare de totalitarism a societăţii".

Câteva nuanţe de interpretare sunt necesare pentru a lumina mai potrivit tabloul. Mai întâi, contextul de care nu se poate face abstracţie, în general pe scena politică şi cu atât mai mult pe cea est-europeană, unde tot ceea ce se întâmplă, în bine ori în rău, la Moscova, reverberează cu necesitate, amplificându-se spre periferiile imperiului. Odată, mai în glumă, mai în serios, Adam Michnik, asemăna comunismul cu un frigider, care periodic se dezgheaţă, pentru că altminteri funcţionarea sa ar deveni imposibilă. Or, raportul lui Hruşciov la Congresul al XXIII-lea al PCUS şi denunţarea cultului personalităţii şi a crimelor lui Stalin, avusese tocmai acest efect, de a produce o oarecare decongelare ideologică, o desfrângere limitată a şurubului, primită cu enorme proiecţii de speranţă de către toate ţările Estului. Ilya Ehrenburg, reabilitat ca scriitor şi repede oficializat, publica romanul Dezgheţul, metaforă emblematică, arhiuzitată, dar şi repede arhiuzată, pentru a desemna începutul de normalizare sau liberalizarea relativă care însemna o îndepărtare prudentă de

gregaritatea dogmatică.

Aşadar, dezgheţul moscovit trezeşte speranţe enorme, pentru toate naţiunile subjugate. Mărturiile româneşti despre interesul stârnit în toate mediile, intelectuale, muncitoreşti ori studenţeşti, de toamna dramatică a lui ’56 şi de tumultul evenimentelor, la Poznan şi

Revolte şi consimţiri

Budapesta, o dovedesc din plin.

Primum movens, cel care a avut un caracter cu adevărat decisiv, a fost de natură naţională şi identitară. Oprimat mai bine de un deceniu, deturnat şi schimonosit până la nerecunoaştere, în numele. frăţiei de idealuri" cu marele frate de la Răsărit, amputat în ceea ce el avea peren şi energetic, batjocorit de poncifele lozincarde ale ignarei propagande de partid, sentimentul naţional descătuşat erupe cu forţa unei magme fierbinţi, revărsate impresionant de un mental colectiv în ebuliţie. Are dreptate Leszek Kołakowski când consideră că aspectul naţional a fost o forţă majoră a evenimentelor din 1956. Identitatea regăsită, după mulţi ani de alienare personală şi colectivă, mândria naţională resuscitată, însemnau implicit respingerea forţei brutale şi a corpusului dogmatic al comunismului. O istorie furată se întorcea acasă, pentru fiecare dintre aceste popoare şi sentimentul euforiei recuperatoare, a restatuării de sine, acţionează ca un elixir, înflăcărând şi turmentând conştiinţele.

J3 eţia mulţimii adunate (la Budapesta, pe 23 octombrie 1956) sub drapelele tricolore şi roşii – remarcă Milos Molnâr3 – nu se datora numai entuziaşfnului luptei pe care tocmai o dăduse, dar şi sentimentului obscur e & yazest gest colectiv, monumental prin el însuşi, a smuls deja o bucată de libertate, libertatea de a fi tu însuţi. (…) Cu alte cuvinte, 1956 însemna oarecum recucerirea unei istorii furate, pe care intervenţia tancurilor şi, cu atât mai mult, represiunea şi restauraţia nu au mai putut-o lua înapoi niciodată, în întregime".

Pe 23 octombrie 1956 când studenţii, intelectualii şi muncitorii se adună în număr foarte mare în Piaţa Petőfi, pentru a-şi manifesta solidaritatea cu mişcarea contestatară poloneză, mulţimea – peste 10.000 de persoane, după cum îşi aminteşte, ca martor ocular, Tibor Meray4 – este electrizată de recitarea unui celebru poem-manifest, un exordiu revoluţionar al poetului romantic, căzut cu mai bine de o sută de ani în urmă, pentru apărarea celeilalte revoluţii, cea de la 1848, ameninţată, şi atunci tot dinspre răsărit, de trupele ţarului

Voiculescuexemplarul

absolutist Nicolae 1. Sus, maghiarei al lui Petőfi, descătuşează şi concentrează energiile, mai mult decât toate cuvântările oratorilor:

Manifestanţii formează un larg semicerc în faţa statuii, cu spatele la Dunăre. Un bărbat tânăr, cu trăsături hotărâte, urcă treptele care înconjoară soclul. Este Imre Sinkovits, un bine cunoscut actor al Teatrului Naţional, un om cu origini modeste, ca majoritatea tinerilor artişti. Partizan înflăcărat al schimbării, Sinkovits acceptă să recite, în picioare, maghiari! (n.n. credem că traducerea mai potrivită a titlului poeziei este Sus, maghiare! sau Deşteaptă-te maghiare!), un poem istoric al lui Petőfi. Cuvintele capătă, în aceste momente o semnificaţie mai puternică, decât orice alt text: «Sus, maghiari! l Patria vă cheamă /Acum ori niciodată.»".

Mâinile se ridică pentru jurământ; la fel ca în urmă cu 108 ani, în plin romantism revoluţionar, iar mulţimea transfigurată recită în cor, odată cu poetul: „Pe Dumnezeu jurăm /Sclavi nu vom mai fi niciodată".

Este ora 3 după-amiază şi Tibor Dery, poet şi vechi comunist, ia cuvântul. El îi asigură pe tineri că scriitorii sunt alături de ei. Primul punct din program este epuizat. Totul nu a fost decât un omagiu adus lui Petőfi, prin recitarea unui poem celebru şi prin câteva fraze prieteneşti, rostite de un scriitor cunoscut şi respectat. Momentul îşi păstrează nealterată peste ani încărcătura de emoţie şi ne putem imagina cu uşurinţă frisonul şi determinarea mulţimii, mai ales că ne sunt cunoscute, de la un Cioran răvăşit şi necondiţionat admirativ, ca cel din Scrisoare unui prieten de departe – şi nu numai de la el – înflăcărarea patetică şi uşor teatrală a ungurului, romantic întotdeauna şi câteodată – mult mai rar, dar cu siguranţă, în anul de graţie 1956! – tragic, gesturile sale magnanime şi nu de puţine ori excesive, avântul şi impetuozitatea copleşitoare, de popor cu fibră sufletească tare, mai ales când vine vorba de un naţionalism cu rădăcini adânci, acum regăsit şi recuperat, bazat pe ideile sacrosancte de patrie şi libertate.

Raţionalismul – este de părere un alt comentator, cu desăvârşire avizat, al fenomenului, precum François Fejto, cel care.

Revolte şi consimţiri de la Paris, a sensibilizat opinia publică occidentală asupra mistifile rii şi caracterului politic al procesului Râjk – o ia înaintea tutur Or celorlalte revendicări; protagoniştii mişcării democratice sunt impulsionaţi de opinia publică să devină eroi naţionali. Ideea de eliberare naţională, rezistenta împotriva

presiunilor sovietice, devin numitorul comun al tuturor aspiraţiilor, baza unui nou tip de unanimitate naţională, liantul ce uneşte toate clasele sociale".

Lucrurile nu stau altfel nici în Polonia, unde primele poeme rebele, încifrate ingenios, pentru că altfel n-ar fi putut vedea lumina tiparului, apar prin reviste, încă din 1954; altele, imposibil de tipărit pentru moment, vor circula în samizdat. Ba nici chiar în România, după cum vom vedea, deşi aici dedogmatizarea este aproape inexistentă, iar relaxarea cu totul firavă. Poezie manifest nu se scrie decât în închisori, se transmite prin sistem Morse, cu bătăi în perete sau în calorifer ori scrijelită pe bucăţi de săpun, ascunse cu grijă. Cei eliberaţi, definitiv sau temporar din închisoare, ştiu pe de rost mii de versuri compuse oral de Gyr sau de Crainic şi le pun în circulaţie, în chip conspirativ. Ele dobândesc audientă, precum Ridică-te Gheorghe, ridică-te Ioane! şi intră în manualul clandestin al rezistenţei intelectuale. O carieră rapidă şi spectaculoasă fac butadele şi epigramele unui spirit goliardic şi convivial, precum Păstorel Teodoreanu, lucru explicabil în ţara lui Caragiale, unde poanta spumoasă şi în doi peri va fi întotdeauna mai gustată decât cugetarea adâncă şi elaborată. Benign în timpuri normale, genul devine o armă redutabilă (de care regimul se teme, pentru că ironizează şi ridiculizează pe ruşi, servilismul guvernanţilor de la Bucureşti, slugărnicia şi lichelismul unor potentaţi ai zilei, de la Groza la Sadoveanu, statuia ostaşului sovietic etc) şi, finalmente, îl va trimite pe autor la închisoare. Frecventarea oricărei forme de literatură neatinse de dogmă devenise în fapt, peste tot în lumea comunistă, un act de subversiune.

În Ungaria însă şi, mai ales în Polonia, unde literatura de tip samizdat are tradiţie şi consistenţă, sfidările la adresa regimului şi a

Voiculescu exemplarul

temului sovietic în general se înmulţesc şi, retransmise de sturile de radio străine, au un impact enorm asupra conştiinţei elective a popoarelor6. Textele – impactul cel mai mare îl au oernele pentru că se pot memora uşor şi se pot transmite pe cale orală – sunt demistificatoare şi virulente, denunţă impostura, agresiunea ideologică, duplicitatea şi poltroneria oficială, mistificarea instituţionalizată şi abdicarea morală, adică întregul sumbru florilegiu al marii minciuni comuniste, denunţat cam în aceeaşi perioadă, prin eseuri de o necruţătoare incisivitate, şi de Czesław Mitosz, în

fulminanta sa carte, Gândirea captivă.

Primele poeme apar în revistele poloneze încă din 1954, dar cel mai important dintre ele vede lumina tiparului după un an, în 1955, scris de Adam Wazyk şi intitulat Poem pentru adulţi. Autorul lui nu este un oarecine, are notorietate şi chiar „pedigree" democrat-popular. Îşi petrecuse anii războiului în URSS şi, odată revenit în Polonia, devine unul dintre principalii colaboratori ai revistei marxiste Kuznica. Demersul său venea aşadar, de pe poziţii de stânga, ceea ce-l făcea cu atât mai spectaculos şi mai credibil pentru inteligentsia occidentală. Sunt versuri de un laconism exemplar care par tot atâtea sentinţe ce lapidează necruţător impostura generalizată.

„M/ voi crede, dragul meu, că leul este un mieluşel, nu voi crede, dragul meu, că mieluşelul este un leu! Nu voi crede, dragul meu, în formula magică, nu voi crede în creier ele conservate sub sticlă, dar cred că masa n-ar e decât patru picioare, cred că al cincilea este o himeră, iar atunci când himerele se reunesc, dragul meu, omul încetul cu încetul moare, încetul cu încetul i se opreşte inima.

Visătorul Fourier prezicea cu gentileţe că în mări va curge limonada. 213

J

Revolte şi consimţiri

Şi oare nu-i aşa, nu curge ea?

Beau apa mării îi strigă:

limonada! Se întorc pe ascunselea acasă să vomite.

să vomite".

Virulenţă şi plasticitate neechivocă, într-o adevărată fişă de temperatură a momentului: lehamite şi disperare, rejectarea falsului şi Cutarea febrilă şi dramatică a adevărului. Ecoul poemului, aflăm de ia /fonica Lovinescu, a fost imens, la Paris, un an mai târziu. Fapt interesant, Adam Wazik s-a aflat la Budapesta chiar în ziua de 23 °ctomfrrie, când a început totul, în Piaţa Bem, pe malul Dunării, alături de câteva zeci de mii de manifestanţi, studenţi, intelectuali, munejtori, cu toţii electrizaţi de gândul regăsirii patriei". Tibor Meray rememorează episodul:

JSE depune o coroană de flori la statuia generalului Polonez. În apropierea statuii se află Adam Wazik, un reprezentant de sefimă al Uterelor din Polonia, un profesor uscăţiv, vechi comunist, care face> n poeme halucinante, o autopsie a stalinismului din ţara sa. A fost

aproape constrâns de prietenii şi traducătorii °Perei sale, scriitori maghiari, să vină aici, în piaţă. Adam Wazik yu e lip & de experienţă revoluţionară, ezită totuşi în faţă în în delir. Deşi se simte absorbit în vâltoarea ei, are încă unele fezerve ()

fi e//, spune el în cele din urmă, aceste lucruri sunt pur şi şi-if>lu' minunate. Dar dacă, într-adevăr, nicio organizaţie de partid nii sprijină manifestaţia* m-e teamă că totul va lua o întorsătura

Qrte urâtă.»

Bucuros, la urma urmei, că va trăi o «adevărata revoluţie, Qrte periculoasă, dar reda», Wazik este tras înspre mulţime – de U să-i maghiari; silueta şovăitoare şi vibrană a poetului îşi apariţia în braţele statuii generalului".

Voiculescu exemplarul în toamna lui 1956 este publicat, după ce vreme de trei ani circulase în clandestinitate, un pamflet vitriolant, demistificator şi xploziv, al unui alt scriitor polonez de prestigiu (deţinător şi el al unei poziţii importante în Partidul Comunist), Jerzy Andrzejewski. El se intitula Marea lamentaţie a unui cap de hârtie, un tip de utopie-parabolă-pamflet, cu un mesaj antitotalitar limpede, scris în stilul penetrant şi inconfundabil al autorului celebrei Cenuşă şi diamant, ecranizată mai apoi de Wajda. În prezenta minciunii oficializate şi a sterilităţii limbii de lemn, omul îşi pierde identitatea şi chipul, înlocuite fiind de un insipid coif de hârtie, confecţionat, nu întâmplător, din ziarul oficios al partidului, Tribuna Ludu. Omul nostru s-a dezumanizat în ritm accelerat, iar acum el nu mai are chip, ci doar o mască grotească, inautentică şi hilară, de vorbe şi formule stereotipe şi golite de sens, extrase din ziarele propagandei de partid, adică din cuvintele desemnificate, aşternute pe hârtie, ca semn al dezerţiunii de sine şi definitivei abdicări morale.

Or, 1956, în spiritul său, înseamnă, cum am mai spus, în primul rând recuperarea identităţii, atât a celei individuale, cât şi a celei colective, comunitare şi naţionale, în treacăt fie spus, m-am întrebat, în contextul discuţiilor despre Revoluţia maghiară, care a fost rolul unui moment sportiv, precum epoca glorioasă a naţionalei maghiare de fotbal, situată între anii 1950 – 56, în coagularea şi renaşterea unui sentiment al stimei de sine, la o naţiune înfrântă, cu consecinţe grave pentru ea, în două războaie mondiale, ori cât a contribuit euforia victoriilor din arenă (acele sublime momente în care un Szepessy istovit de comentariul radiofonic, dar extaziat de victoria cu 6 – 3

asupra naţionalei Angliei, chiar la ea acasă, în templul fotbalului, Wembley, încheia apoteotic şi teatral, în buna tradiţie ungurească: „7 acum să curgă vinul şi să cânte muzica!”), la redeşteptarea sentimentului şi a demnităţii naţionale pe care internaţionalismul proletar şi dragostea faţă de Marele Frate le ţinuse cu străşnicie sub obroc, în ceea ce mă priveşte, sunt convins că în Imaginarul colectiv, victoria sportivă are o valoare compensatorie (şi invers, înfrângerea aduce frustrări şi nevroze colective) care poate

Revolte şi consimţiri genera sau accelera solidaritatea şi cristalizarea sentimentului identitar şi a mândriei naţionale. Confruntarea a doua echipe de fotbal este un tip de luptă simbolică în care suporterul îşi exprima sentimentele cele mai intime, adesea interzise sau refulate, adică partea de adâncime a personalităţii individuale sau colective. Doi reputaţi eseişti şi sociologi, Miklós Hadas şi Viktor Karâdy 7 sunt şi ei de părere, într-un fermecător eseu, intitulat Fotbal şi identitate civică – o analiză istorică a semnificaţiilor sociale în fotbalul maghiar, că afectivitatea, comportamentul, instinctele, ca şi destinul personal sau al unor colectivităţi, pot fi modelate de fotbal, acest veritabil fenomen al lumii moderne. Când este vorba de o echipă aproape mitică, un \vunderteam care îşi zdrobea, în serie, adversarii, efectul psihologic, indus atât în subconştientul, cât şi în imaginarul colectiv, este uriaş. Confiscarea abuzivă a echipei – pe planul imaginii şi al popularităţii – pe care o face partidul unic, în scopuri pur propagandistice, ori mai mult, pentru a controla energiile umane şi forţele simbolice care acţionează pe marginea jocului de fotbal, se transformă rapid în bumerang politic, încercând să exploateze propagandistic victoriile pe care omul simplu le resimţea ca aparţinându-i în exclusivitate, ele constituind revanşa sa personală pentru toate frustrările cotidiene, comuniştii vor fi făcuţi responsabili şi demonizaţi în consecinţă, pentru înfrângere, atunci când echipa pierde cel mai important meci al său, finala de la Berna a Campionatului Mondial, jucată cu echipa Germaniei pe care, în grupă, o învinsese cu un scor umilitor. Ungaria pierde însă finala, fapt inexplicabil, în opinia celor mai mulţi, iar amărăciunea, frustrarea şi revolta se repercutează instantaneu asupra regimului comunist – oricum, îndeajuns de dispreţuit – de la Budapesta:

În contextul acestor victorii şi a semnificaţiei politice ce le-a fost atribuită – scriu Hadas şi Karâdy – este de înţeles efectul special de

bumerang, al înfrângerii din 1954, în finala Campionatului Mondial. Cu ocazia manifestaţiei organizate împotriva selecţionatei de fotbal ce revenea acasă, suporterii dezamăgiţi şi furioşi şi-au exprimat practic pentru prima dată în istoria regimului sentimentele pe care le aveau faţă de comunism (s.n.). (...) Euforia vest germană ce a urmat finalei poate fi considerată un fenomen ce contrastează într-un mod specific cu Doliul fotbalistic maghiar. Victoria asupra maghiarilor este primul act simbolic cu greutate internaţională ce urmărea, în mod evident, compensarea gravelor prejudicii aduse sentimentului german de identitate şi de măreţie naţională, în timpul războiului mondial".

Or, dacă în mentalul colectiv se produce frecvent o substituire război-sport, cum crede, când discută despre psihologia sportivă", Pierre de Coubertin, iniţiatorul olimpismului modern, atunci succesele de pe stadion pot elibera energiile colective, precum cele de pe câmpul de luptă. Ceea ce, în cazul ungurilor, credem că s-a şi întâmplat. O părticică din experienţa magnifică a lui '56, cum o numeşte Tismăneanu, se datorează şi fotbalului, adică lui Puskas & companie, cei care au contribuit decisiv la agregarea unui spirit regăsit al demnităţii naţionale şi la fermentul unei solidarităţi colective, de tipul celei din tribunele stadionului, esenţiale pentru ca explozia din 1956 să poată avea loc.

Vorbind de coeziune umană, ajungem la al doilea element esenţial al revoltelor din toamna lui 1956: solidaritatea, concept generic, devenit o cheie de boltă pentru ansamblul luptei şi acţiunii angajate, duse până la sfârşitul anului fatidic 1989, împotriva comunismului. Solidaritatea între oameni, între grupuri sociale şi profesionale, între membrii unei comunităţi sau partizanii unei idei şi, în cele din urmă, între membrii unei naţiuni aflate în luptă permanentă şi neîmpăcată cu un sistem bazat pe minciună şi violentă, este o noţiune reconsiderată de Revoluţia maghiară şi devenită stare de fapt în zilele ei, întreprindere de o importanţă capitală care în fapt, în planul subconştientului colectiv, pune capăt izolării individuale a persoanei, supravegheate orwellian de către poliţia gândirii şi fricii de comunicare a omului comun, strivit de sistem şi deposedat de personalitate, până la reificare, precum în distopia Noi a lui Zamiatin, unde individul nu mai are identitate, ci o simplă legitimare numerică. Camusiana dichotomie interogativă „solitaire ou solidaire?", îşi pierde sensul dilematic, în înfruntarea cu brutalitatea minciunii

instituţionalizate. Numai solidaritatea umană, la care – tocmai pentru că au considerat-o corozivă şi primejdioasă – toate regimurile totalitare au atentat, aceea născută dintr-o cultură a

Revolte şi consimţiri libertăţii şi a toleranţei, ca şi din îmbinarea conştiinţei naţionale cu imperativele civice, clădită pe suportul generos care uneşte sentimentul prieteniei şi al onoarei, compasiunea, tradiţia §; comuniunea de valori, curajul şi demnitatea personală, toleranta şi etica non-conflictuală, adică toate valorile unei societăţi libere şi normale, numai aceasta poate fi contrapusă „utopiei în marş" a socialismului real, devastatoare şi anihilantă atât pentru fiinţa socială, cât şi pentru fiinţa umană, pur şi simplu.

Hannah Arendt8 descrie în Originile totalitarismului, mecanismul pervers prin care în plin dezgheţ ideologic, proclamat oficial şi trâmbiţat propagandistic, Hruşciov se gândea la noi dezvoltări ale tehnicilor de dominaţie asupra societăţii, prin şubrezirea oricărei relaţii ori confidenţialităţi interumane, adică prin eliminarea celei mai mici manifestări de solidaritate. Aceasta înseamnă de fapt, instituţionalizarea şi perfecţionarea principiului şi metodelor spionajului reciproc între membrii unei colectivităţi, adică generalizarea delaţiunii ordinare şi descalificante. Stalin realizase, cu geniu-i malefic, eficienţa acestei metode, stabilind ca un criteriu de apreciere a loialităţii, în sânul partidului, informările demascatoare şi denunţarea „celorlalţi", adică a presupuşilor duşmani care, dacă nu existau, erau inventaţi, în maniera cea mai fantezistă, foliţia neuronilor" şi „crimă-gânditul" erau la mare cinste. Dar Hruşciov nu se arată prea mulţumit de proporţiile turnătoriilor şi propune ca fiecare persoană să devină obiectul unei preocupări tovărăşeşti, constante", aceasta însemnând că supravegherea şi delaţiunea se va face de către o persoană „din mijlocul poporului", scriitorii şi artişti fiind principalii vizaţi. Care era sensul proiectului? Nu altul decât fisurarea oricărei catene de comuniune şi de solidariate umană, prin inocularea fricii şi a neîncrederii generalizate, şi transformarea câmpului social într-un teritoriu gri-sumbru peste care umbra Marelui Frate se proiecta înspăimântătoare. „Cu alte cuvinte – crede cercetătoarea – Kremlinul îşi propune să înlocuiască anumite funcţii ale poliţiei secrete, cu o dominaţie foarte organizată a plebei, ca şi cum ar crede că poate avea de acum încredere în popor, că acesta va fi propriul său poliţist şi va prelua iniţiativa în alegerea victimelor".

larul fcii, i neîncrederii, societăţile statelor comunizate „fără S
damasc, născut: to din Răsărit în august 1980, în timpul µm. lor. a tu" r.

™™™ sistem şi r fon în prtu Um necomunist din lumea Estu. u „de «lupa r. A înaintea decretării de către generalul război.

mu" citoni, în nume e. gramatic şi testamentar teoretician al rmşcam, a e™ ™ B în proză, în care totodată, avântat şi amplu, cu° CU f duce Pun ei ogiu solidarităţii retorica politică lucida şi echili 7", rin prisma căreia umane în primu'. rând catege J tElaf Opoloni Pei. citind textul, este văzut cu sjf II, calmă şi echilibrată, nimic nu realizăm că, dincolo de frumuseţea u, valorile cretine, dreaP n-a repetăm, capabilă de concesii prietenoasă cu vecum. O Polome, J P?

I moderaţie, capabda, să j" ™P subordonarea spirituală. O incapabilă să tolereze sclavia, să accep d dar

Polonie plină de confl ** J pân care intelectualiinta… O ™o™ muncitoreşti

Revolte şi consimţiri şi autoironie; care a fost cucerită de multe ori, dar niciodată învinsa lovită de multe ori, dar niciodată zdrobită. O Polonie care şi-a recâştigat identitatea, limba, chipul…"

Pe cele mai multe dintre aceste atribute ale solidarităţii-Ca valoare imanentă personalităţii umane şi a libertăţii., Budapesta le-a descoperit în toamna lui '56 şi le-a impus ca tezaur legatar esenţial pentru acţiunea opoziţiei anticomuniste din întregul spaţiu răsăritean. Până şi în România, unde situaţiile au fost adeseori atipice, a existat o solidaritate, ce-i drept la un nivel foarte limitat, între intelectuali şi muncitori, în cazul, Jtfişcării Goma", din primăvara lui 1977. Mai rău au stat lucrurile cu solidaritatea intelectualilor, în speţă a scriitorilor şi a colegilor de breaslă ai protestatarului (cu excepţiile, mai mult decât onorante ce-i drept, ale lui Ion Vianu şi Ion Negoiţescu), dar asta e o altă poveste, repetată din nefericire, câţiva ani mai târziu şi în cazul lui Dorin Tudoran.

Solidaritatea s-a manifestat însă din plin la Budapesta, în acel octombrie extraordinar. Ultimul punct al listei de patru revendicări esenţiale, pe care studenţii şi muncitorii le prezintă conducerii comuniste a Ungariei (retragerea trupelor sovietice, organizarea de alegeri libere, libertatea presei şi renunţarea la însemnele comuniste, îndeosebi doborârea de pe soclu a statuii lui Stalin, ca „simbol al tiraniei") sună aparent ciudat: „Solidaritatea deplină a maghiarilor", J)

acă o operă politică poate avea şi caracter estetic, aceasta este fraza cea mai simplă şi mai pătrunzătoare a întregii liste", spune Meray, căci ea exprimă afirmarea voinţei comune de recâştigare a libertăţii şi asumarea responsabilităţii în comun, pentru înfăptuirea acestei decizii. Mai întâi, între ei, intelectuali de vârste şi de opţiuni politice diferite, membri şi nemembri ai Partidului Comunist, grupaţi în Cercul Petofl şi în jurul revistei Irodalmi Ujsag, laboratoarele intelectuale care vor plămădi ideatic revoluţia.

În revista menţionată, György Paloczi-Horvath publică, în iunie 1956, un faimos text pamflet, desfiinţând din perspectiva estetică, însăilarea de poncife ideologice, cunoscute sub numele de realism socialist, orientare pseudoestetică de tristă amintire, în aceeaşi revistă vor apărea texte din ce în ce mai radicale, care vădesc o înăsprire sigură a contestaţiei, semnate de nume însemnate, precum pery Ţibor, Târâos Tibor, Hay Gyula, Illyes Gyula, Tamás Ăczel sau peter Kuczka. Acesta din urmă publică, în august 1956, un celebru poem, intitulat Adevărul, un strigăt visceral de revoltă nereprimată şi de denunţare viguroasă a minciunii instituţionalizate:

„Mai bine mă voi plimba gol pe stradă Lăsând pe trecători să-şi bată joc de mine Lăsându-i să mă ducă printre nebuni Decât să mai port vreodată veşmântul minciunii".

În zilele Revoluţiei, aici va publica Illyes Gyula celebrul său poem Tirania, iar unul din marii poeţi, Lajos Kassak, un bătrân sociabil, considerat de regim eretic, în ciuda trecutului său revoluţionar, scrie un avântat poem, intitulat Dictatorul, dedicat evenimentelor tulburătoare care se desfăşurau pe stradă, un text cu o imensă încărcătură simbolică, despre dărâmarea de pe soclu – operaţiune care a luat proporţii epopeice – a statuii lui Stalin.

— a prăbuşit pentru totdeauna. Nu încape îndoială:
N-afoM pe lume moarte mai hidoasă
Nici ură mai aprinsă.
Laşii l-au cocoţat acolo.
Linguşitorii l-au adulat.
I-a executat pe cei ce aveau ochi
I-a executat pe cei ce aveau gură
A făcut să curgă
Sângele unui popor întreg.
Iată-l, în sfârşit, călcat în picioare.

În zăpadă, în scârnă ori sub ruinele în flăcări.
Iată că acum se cespică cerul negru, 221
Iată că încolţeşte o sămânţă nouă".

Angajamentul moral al scriitorilor faţă de revoluţie a FOST dus până la capăt, mulţi plătindu-l, precum Dery Tibor, cu ani buni de închisoare. Pe alt plan, solidaritatea se manifestă, pentru prima oară, aproape ca în dezideratul lui Michnik, ca o apropiere între intelectuali şi muncitori, alianţă care mai târziu va constitui şi premiza Solidarităţii poloneze. Imaginea aproape neverosimilă a muncitorilor care aduc mâncare şi toate ce le trebuincioase intelectualilor de la Cercul Petőfi, pentru ca aceştia să producă ideile capabile a contesta dictatura proletariatului, tocmai în numele proletariatului, a devenit emblematică pentru sensul şi spiritul lui '56. În Ungaria se manifestă o unitate completă de aspiraţii între cele două categorii, ceea ce face ca fricţiunile interne să fie foarte rare, fapt elogiat de Hannah Arendt. Dar solidaritatea se extrade şi asupra altor segmente ale corpului social: Biserică (cu revenirea în spaţiul public a Cardinalului Mindszenthy, ani buni arestat la domiciliu) sau Armată care fraternizează repede cu populaţia, etc. Solidaritatea – unul dintre câştigurile semantico-politice esenţiale din 1956, va dezvolta o carieră nebănuit de prodigioasă, însoţind inextricabil istoria comunismului în Est, până la prăbuşirea definitivă a aces: uia.

Înfrângerea Revoluţiei şi rezistenţa disperată a Budapestei în faţa tancurilor sovietice au aureolat-o cu un nimb eroic şi cu accente tragice, de o măreţie patetică shakespeareană. Statisticile sunt mult mai prozaice: mii de morţi, 13.000 de răniţi, deportarea, încă din 4

noiembrie, a 16.000 de persoane, în timp ce alţi peste 100.000 de oameni, în general partea activă şi bine pregătită profesional a naţiunii, iau calea exilului. Mesajele dramatice din Ungaria.

S.O.S.-ul disperat al scriitorilor maghiari („Timpul nostru este măsurat. Cunoaşteţi faptele. Este inutil să le comentăm. Ajutaţi

Ungaria! Ajutaţi-i pe scriitorii, savanţii, muncitorii, ţăranii şi intelectualii maghiari! Ajutor! Ajutor!"), zguduie conştiinţele, manifestaţii de strada, n, mă, toate ale lumi»

un număr special al revi-il. re de Boisdeffre, deci

Intelectualilor francezi în faţa < t, condamna r din iaţiei ptru anul 1956, scriitoru spamol Juan i 7 ai remiulm tnmn o t

Pnă şi g drept? în termeni mai d//

paroxistice uneori, de exilaţii antologica de literal memori

Ia masară a fost scrisă * «fe»; «*, ««-” °are ” //i observ, *
Revolte şi consimţiri

Adică de pasiunea istoriei ce nu mi se păruse nicicând / deschisă, mie, nouă. Presupun că ar fi inexact să spun că am trăit revoluţia maghiară, când ea m-a trăit pe mine (s. îi.). Pe noi, Qr trebui să spun, fiindcă Virgil, în editorialul său din România muncitoare, arăta de ce, în contextul istoric actual, revoluţia maghiară i se par e mai importantă decât cea franceza (s. n.).

Când nu eram nici la conferinţe, nici la mitinguri, nici IQ Radio, ne aşezam acasă, pe jos, în faţa aparatului de radio, căutând pe toate undele pământului ştiri despre Budapesta, unde se juca viitorul nostru. După miezul nopţii, când încetau ştirile, începeau telefoanele. Nici nu ne venea să dormim fiindcă nu numai că istoria se precipitase, nu numai că galopa, dar prefera parcă întunericul pentru semnalele sale cele mai urgente, îmi îngăduiam să sun la orice oră, chiar la prieteni mai puţini apropiaţi. Ca Jeanne Hersch, de pildă, spre a afla ce a auzit la Radio Varşovia. Cât despre Rainer (Biemel, n.n.), de emoţie îi reveniseră frânturi de limbă maghiară pe care o auzise în Transilvania copilăriei sale. El era deci «însărcinat» să asculte, zi de zi, Radio Budapesta. Ne treceam îndatoririle şi consemnele ca nişte conjuraţi.

Eram prezenţi oriunde se manifesta pentru Ungaria. Le Vei d'Hiv sau la Săli e des Sociétés Savantes, unde tinerii francezi şi exilaţi la un loc, voiau să se angajeze pentru a lupta alături de insurgenţii maghiari. Citeam tot ce se scria despre revoluţie, ascultam tot ceea ce se spunea şi în primul rând, pe mereu lucidul Raymond Aron. Apoi, mărturisirile lui Pierre Emmanuel, mânia, în sfârşit bine dirijată, a lui Sartre, poemele unor Pichette sau Claude Roy.

Mai asistam şi la răvăşită nelinişte a «tovarăşilor de drum» care fuseseră totdeauna gata, cu un amestec dezgustător de dialectică şi rea credinţă, să justifice cele mai caracterizate şi evidente monstruozităţi comuniste şi acum nu ştiau cum să se facă uitaţi. (...)

Ce mi-a mai rămas acum când sunt nevoită să pun verbele 224
Voiculescu exemplarul

trecut? Ce mai dăinuie din această revoluţie care trebuia să euduie lumea (noastră) din loc şi de abia dacă a reuşit să zgârie

— L: – X v. e…1 7/3 na on".

pentru

I o clipă roşul de pe ed

Speranţele în putinţa schimbării fuseseră uriaşe, dezamăgirea şi amărăciunea erau pe măsură, trăite paroxistic. Ca un fapt tragic, moartea în urma unei crize cardiace a fostului ministru de externe al României, Grigore Gafencu, chiar dacă nu are o legătură obligatoriu necesară cu contextul, nici nu poate fi judecată în afara lui, căci fostul ministru – una dintre personalităţile marcante ale exilului românesc – se întorcea în momentul fatal de la sediul parizian al Europei Libere unde înregistrase un comentariu despre implicaţiile zdrobirii revoluţiei maghiare asupra evoluţiei stării de lucruri din România, de fapt un amar avertisment că, dacă acum Occidentul nu a intervenit la Budapesta, cu siguranţă nu va interveni nicăieri în Est, indiferent de situaţie. Această concluzie, desprinsă cu luciditate sceptică din însăşi desfăşurarea evenimentelor, a fost ultima pentru Gafencu, ca o nedreaptă încununare a unui destin de bărbat politic, în multe privinţe exemplar.

În România, 1956 a trezit un enorm val de speranţă, mai ales în segmentele informate ale societăţii, scriitori, artişti, studenţi, în cazul primilor, e adevărat, printre aceia care îşi trăiau condiţia umilităţii şi marginalizării, refuzând obstinat colaborarea cu regimul; elitele oficializate nu s-au mişcat. Chiar şi cei din prima categorie şi-au trăit entuziasmele clandestin, împărtăşindu-le într-un cerc restrâns de prieteni ori notându-le în jurnale personale bine camuflate. Unele dintre aceste reacţii au ieşit la iveală în 1957 – 1958, cu prilejul anchetelor care au urmat valului de arestări ordonat de regimul Dej, ca semn de retorsiune împotriva câtorva scriitori bănuiţi a fi ostili; altele n-au ajuns a fi cunoscute decât mult mai târziu.

Mişcările de stradă au lipsit în general, cu excepţia

Revolte şi consimţiri întrunirilor studenţeşti de la Bucureşti, Timişoara sau Cluj, repede şi brutal înăbuşite prin violenţă şi masive arestări ale participanţilor precum şi a unor răzmeriţe de mică amploare, în zonele cu populaţie maghiară, în rest, niciun protest public, nicio luare de poziţie a vreunei organizaţii artistice ori a vreunui grup de scriitori, pretutindeni consimţire complice, urmată de tăcere vinovată ori, mai grav, de avânturi partinice. În acest sens, merită a fi amintit episodul vizitei din 1957 în România a scriitorului şi

jurnalistului Hubert Juin – relatat cu nedezmințita-i ironie polemică de Virgil Ierunca, 12 într-un articol intitulat Le parisien du Danubevenit la București pentru a-l traduce pe Eminescu în franțuzește, urmând un prezumtiv legat spiritual, doar de el știut, pe care pretindea că i-l încredințase pe patul morții, Albert Béguin. Juin fusese unul dintre cei care se înflăcăraseră (în versuri!) în fața Revoluției maghiare, iar apoi deplânsese patetic zdrobirea ei: Operanta se stinge pe străzile Budapestei…". Acum, la doar mai puțin de un an de la evenimente se afla, la cererea sa, în capitala unei țări a cărei conducere comunistă dăduse sovieticilor întregul ei sprijin în zdrobirea Revoluției, oferind totodată o detenție provizorie pentru Nagy Imre și colaboratorii săi cei mai apropiați, în astfel de împrejurări Juin este încercat de amnezii previzibile și înflăcărarea sa de odinioară pentru cauza maghiară pare să-l stânjenească. Ce-i drept, abordează subiectul în fața prietenilor săi români Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu și Zaharia Stâncii, dar aceștia erau tocmai cei care ceruseră cu cea mai mare vehemență o pedeapsă exemplară pentru scriitorii insurgenței budapestane. În cursul unei plimbări, când Juin continua să vorbească despre Ungaria, o voce s-a auzit răspicat, vehementă și resentimentară: „EY vocea aceasta, a unui poet român, spunea: «în ce mă privește, eu aș primi cu armele în mâini pe aceia ce ar vrea să compromită experiența socialistă și viitorul ei». (Combat, 21 august, 1958). Iată represiunea justificată. Hubert Juin a înțeles și nu va mai reveni asupra ei".

E adevărat, România nu se destalinazase – și nu o va face 226 complet niciodată, în cursul nefericitei sale experiențe comuniste – egimul polițienesc a lui Dej, bazat pe omniprezenta securitate, cacționa cu extremă duritate, dar nici în celelalte țări satelite, poliția comunistă nu era mai blândă. Cu toate acestea până și în Rusia, 1956 reprezintă prilejul pentru constituirea unei mișcări dizidente, de felul aceleia care în Ungaria, Cehia sau Polonia, activa de mai multă vreme. De ce nu a apărut o mișcare dizidentă în România în 1956, anul „de panică absolută a conducerii partidului", cum apreciază Tismăneanu13, când se ia de fapt – deocamdată, la nivel de șoaptă ori de aluzie – decizia de recuperare treptată a componentei naționale, pentru a conferi o oarecare legimitate regimului? Răspunsul e greu de dat și întrebarea se poate reitera mereu, până în 1989. Incapacitatea patentă sau minima capacitate de solidarizare a românilor, o conștiință civică incipientă, proliferarea monstruoasă a mecanismelor delațiunii,

ca şi a celor de supraveghere a populaţiei de către Securitate, distrugerea sau izolarea unei părţi esenţiale a elitei politice şi intelectuale româneşti, urmărită, întemniţată şi supusă unui regim penitenciar atroce, de pură exterminare, toate acestea se pot constitui în cauze şi răspunsuri acceptabile, dar dincolo de ele mai rămâne o plajă întinsă, ocupată de raţiuni mult mai prozaice şi mai puţin onorante: laşitate, oportunism, servilism şi ciocoială, îndelung exersate sub toate regimurile politice sau pur şi simplu frica sau teama de pierdere a unor privilegii pecuniare ori sociale.

Monica Lovinescu medita amar, pe marginea scrierii pamflet a lui Andrzejewski: „Fac un salt şi-i văd pe scriitorii români tot atât de somnolenţi, tot atât de darnici cu ovaţiile, purtând drept coif Scânteia. Numai ca, în Bucureştiul nostru cel neatins de nostalgia baricadelor, mai nimeni n-are aerul de a face un coşmar din acest port obligatoriu de coif, simbol al supuşeniei totale, până la a nu mai avea contact cu realitatea".

Eroismul unguresc, e adevărat, stârnise unora admiraţie, dar nu contagiune. Această incapacitate funciară de aderenţă la un ideal al acţiunii perseverent urmărite este incriminată fără echivoc de

Revolte şi consimţiri

Cioran14, în celebra Scrisoare către un prieten de departe (prietenul era, cum bine se ştie, Constantin Noica), publicată în 1957, în Nouvelle Revue Française, iar mai apoi devenită capitol introductiv la Istorie şi utopie.

„Cine se revoltă, cine se răzvrăteşte? Arareori sclavul, Ci aproape totdeauna asupritorul devenit sclav. Ungurii sunt excelenţi cunoscători ai tiraniei pentru că au practicat-o cu o competenţă inegalabilă; ar putea depune mărturie minorităţile fostei monarhii. Iar pentru că ştiuseră în trecutul lor istoric să facă pe stăpânii atât de bine, ei erau, în epoca noastră, mai puţin dispuşi decât oricare naţiune a Europei Centrale să suporte sclavia; de vreme ce avuseseră gustul poruncii, cum să nu-l aibă pe al libertăţii. (…) Ci noi, dragă prietene, neavând până acum şansa de a fi opresori, nu o puteam avea nici pe aceea de a fi răzvrătiţi. Lipsiţi de această îndoită fericire, noi ne purtăm cum se cuvine lanţurile şi-aş fi nedrept de aş nega virtuţile cumpătării, nobleţea servituţii noastre, recunoscând totodată că excesul de modestie ne împinge spre extreme neliniştitoare".

În lipsa mişcărilor de stradă, cu excepţia întrunirilor studenţeşti

despre care nu vom vorbi aici decât în treacăt, euforia şi speranţa au fost împărtăşite doar cu cei apropiaţi. Totuşi, câteva ecouri sunt cu deosebire revelatoare, ele ţinând de o demnitate a atitudinii şi de o verticalitate a conştiinţei, onorante pentru autorii lor care, absolut toţi, au plătit prin suferinţa recluziunii, a persecuţiilor de tot felul sau cu viaţa însăşi, momentul de adevăr. Toate mărturiile jurnale, scrisori, confesiuni – ale scriitorilor aflaţi în opoziţie faţă de regim marchează momentul ca pe unul de cotitură, cu conştiinţa fermă că sunt martorii unui fapt istoric epocal, cu consecinţe decisive pentru destinul individual şi cel colectiv.

Astfel Alice Voinescu15 scrie în Jurnalul său:

„Dragul meu, evenimente foarte importante se succed în jurul nostru. Polonia şi Ungaria vorbesc. Ce ne aşteaptă pe noi? Am impresia că nimeni nu mai ştie încotro merge" (17 octombrie 1956)

(…) îmi simt inima tânără, o poftă de viaţă vie-activă.

Voiculescu exemlarul

reatoare. Ce se întâmplă în Ungaria mă umple de respect. Ils ont ilu cran. Nu se poate să rămână fără rezultat. Mă simt smerită ca româncă. Dar şi noi am suferit cumplit, însă ca robii, nu îndrăznim „(29 octombrie 1956).

Apoi. din nefericire, o nouă apologie mistică a renunţării şi o justificare a non-acţiunii, a sfinţeniei jertfei prin răbdare şi pătimire, incredibilă în nocivitatea ei neguros fatalistă, şi pentru că venea din partea unui intelectual de calitatea Alicei Voinescu, şi pentru că venea într-un moment al dezzăgăzuirii. pentru unguri, a* tuturor energiilor naţionale şi al prăbuşirii iremediabile, în întregul spaţiu răsăritean, a tuturor dogmelor comuniste întemeietoare:

poate aşa se cuvine – aşa ne e chemarea noastră creştinească: să suferim, să răbdăm, să fim consideraţi cei slabi şi laşi – când poate, spiritual, suntem cei tari. Martirii nu se răzvrătesc. Aşteptăm de la Dumnezeu scăparea. Acţiunea noastră e durerea şi răbdarea. Nu zic că aşa vor fi toţi – dar aşa simt ţăranii şi ei sunt cei mai mulţi. Ştiu că străinii ne subestimează şi ne dispreţuiesc chiar. Dar ce le pasă lor?"

Teribilă deziluzie: sumisiunea absolută este justificată mistic şi retragerea din faţa istoriei scuzată gândirist, cu suficienţa autarhiei, privită ca o supremă virtute, „străinii ne dispreţuiesc, dar ce ştiu ei…". Cioran primea astfel implicit o confirmare tristă, înflăcărarea românească, energetismul valah, împins până la limita acţiunii, când se

stinge brusc şi reculează inevitabil. Iar confirmarea nu vine din partea vreunei conştiinţe turcite, a vreunui ienicer aflat în solda regimului, ci a unei distinse intelectuale care plătise cu demnitate pentru fermitatea opiniilor ei, înfundând, aproape doi ani, puşcăriile comuniste.

N. Steinhardt16, în schimb, este frenetic şi jubilatoriu, chiar cu o mondenitate a bucuriei necontrafăcute şi cu acea superioară seninătate pe care i-o cunoaştem din paginile Jurnalului său:

„4 pOz, zilele revoluţiei din Ungaria. Tata din ce în ce exultă şi nu-şi mai încape în piele. Toată ziua – adică de la patru şi jumătate după-amiază şi până noaptea târziu – ascultăm la radio, râdem, nu ne vine a crede, batem din palme, ne lovim cu mâinile. pe coapse, umblăm ca nebunii prin cameră, fluierăm, şuierăm, tata mai mult ca mine. (…) Merg ţăpor şi zâmbesc. Tac chitic şi umblu ţanţoş. Oamenii tac toţi, cu nasurile în hârţoage şi hârtii. Nu se privesc unii pe alţii. Dar se simte ceva. O tăcere bogată, ca în Le silence de la mer, măreaţa carte a lui Vercors, unde se vede că demnitatea nu e vorbă goală. (…) Ca în Ciuma lui Camus, unde spre sfârşitul epidemiei, ici-colo, pe cerul coclit de arşiţă şi miasme, începe a se zări – fugar, firav, ruşinos – câte un petic de albastru, iar oamenii încep şi ei – timid – a-şi zâmbi unul altuia”.

Chiar şi într-o societate dominată de frică şi plină de dezerţiuni morale, speranţa libertăţii şi a normalităţii capătă consistenţă, în toamna lui 1956, atmosfera Bucureştiului devine mai destinsă, aerul mai respirabil, încep să circule informaţii despre celebrul raport al lui Hruşciov, iar apoi se petrece zguduirea sistemului în Polonia şi implozia lui în Ungaria. Alexandru

Paleologu17 îşi aminteşte:

4 m început să respirăm. Aveam sentimentul că nu mai e aşa, cum să spun, regim de lagăr. Restaurantele erau cele dinainte şi erau foarte agreabile. Devenise posibil să ne găsim nişte slujbe. Nu foarte uşor. Eu aveam nevoie de o cameră în care să locuiesc. (…) Ne-am dat seama că blocul de minciună se destramă complet. Când în blocul de minciună apare cea mai mică fisură se destramă totul. (…) Revoluţia de la Budapesta a avut un impact mare. Era un entuziasm nebun. Ne ambalasem teribil. Ziceam: dom’le, chestia asta poate să fie contagioasă, poate să vie şi la noi. Ungurii au demonstrat ceva fără precedent: că o populaţie dezarmată poate să pună în primejdie cea mai represivă forţă din lume”.

Apoi, în scurtă vreme, a venit prăbuşirea: înfrângerea Revoluţiei

şi îngrozitoarea decepţie colectivă care i-a urmat. Moloch-ul totalitar fusese zgâlţâit puternic, gemuse din toate încheieturile, dar până la urmă rezistase şi se pregătea de contraatac. Pentru cei

— 1 t/tU» w

care începuseră să viseze frumos, urma dureroasa operaţiune de etezare a aripilor. Părea că speranţa murise, că nimic nu mai e de făcut, că regimul comunist se eterniza irevocabil la putere, fără ca Occidentul spre care se îndreptau invariabil privirile popoarelor subjugate din lagărul frăţesc, să schiţeze cel mai mic gest de împotrivire. Barbu Cioculescu18 surprinde foarte bine momentul:

Momentul ’56 a fost un moment oribil, nu atât pentru faptul că a urmat represiunea, cât pentru faptul că am pierdut speranţele. A fost ultimul moment în care am crezut într-o eliberare prin război şi prin americani. Atunci, foarte mulţi oameni au fost anihilaţi în nădejdile lor. A fost această urmare psihologică. Ne-am dat seama că americanii sunt altfel decât ni-i închipuiam noi şi că politica se face altfel; şi mai ales că e probabil să murim sub regimul comunist, lucru pe care l-am crezut până când a căzut zidul Berlinului. Toţi \ ne-am făcut aceste socoteli, generaţia mea nu-şi mai făcea speranţe. \ Teroarea care a urmat după Budapesta ’56 a fost graduală. Însă a început cu o prăbuşire în noi. A început cu o cădere de moral extraordinară. Ceea ce s-a întâmplat pe urmă într-un fel sau altul ne-a găsit mai dezarmaţi ca-n ’48 – 49. Noi ştiam că nu ne putem elibera prin noi înşine, că ne aflăm sub tăvălug, că nu există o modalitate militară de a te răscula cu succes. Avusesem exemplul unei naţiuni revoltate (unde cu mic cu mare, pentru că şi copiii de cinci ani ieşeau în stradă cu sticla de benzină s-o pună sub şenilele tancurilor ruseşti) şi nu s-a putut face nimic. (...) Ne-a demoralizat teribil”.

În timpul anchetelor şi al proceselor din 1957 – 58, în ceea ce a constituit demonstraţia de forţă a regimului comunist, prin suprimarea oricărei forme de minimă rezistenţă şi prin încarcerarea câtorva valoroşi intelectuali, incriminaţi pentru delict de gândire, una dintre principalele acuzaţii, atât în cazul lotului Rugul aprins, cât şi în cel al lotului Noica-Pillat, este aceea de atitudine dușmănoasă faţă de orânduire şi faţă de realizările socialismului, prin comentarea favorabilă ori admirativă a evenimentelor „contrarevoluţionare” de la Budapesta.

Arestarea celor care vor constitui acest din urmă lot (Constantin

Noica, Dinu Pillat, Barbu Slătineanu, Simina Mezincescu, Alexandru Paleologu, Vladimir Streinu, Arşavir Acterian, Theodor Enescu, Păstorel Teodoreanu, Marieta Sadova, Nicu Steinhardt, Sergiu Al-George şi alţii) se face pe parcursul a mai bine de un an şi, fără îndoială, este o consecinţă directă a evenimentelor care avuseseră loc la Budapesta. Conducerea comunistă a României care în acea epocă îi avea pe Imre Nagy şi pe câţiva dintre prietenii săi politici în custodie, ţine cu tot dinadinsul să arate Kremlinului că stăpâneşte, cu forţe proprii situaţia din tară şi că orice mişcare presupus ostilă poate fi rapid lichidată. În plus, debarasarea de câţiva intelectuali incomozi, reprezintă pentru partid o nesperată şansă. Frisonul pe care solidaritatea activă care a funcţionat perfect între categoriile sociale implicate în Revoluţie, îl provocase nomenclaturii comuniste de pretutindeni, sporit de faptul cu adevărat extraordinar şi extrem de periculos pentru comunişti, că ideile intelectualilor fuseseră preluate rapid de muncitorii budapestani, nu putea fi uşor uitat şi cu atât mai puţin ignorat de către nişte guvernanţi ilegitimi pentru care tehnica manipulării puterii reprezenta însăşi condiţia supravieţuirii politice. De aceea, măsurile represive dure împotriva intelectualilor erau previzibile şi nu se lasă mult aşteptate.

„Era vorba, de intelectuali cu oarecare notorietate şi prestigiu; Vladimir Streinu, care nu publicase încă nimic după război, era Păstorel Teodoreanu, faimos cu bancurile şi epigramele lui. Trebuia distrusă chestia asta cu bancurile şi epigramele, cu hazul la adresa regimului (…). Era Marieta Sadova, artistă emerită, care monta şi era influentă. Apoi eram ceilalţi, Noica, Pillat… Cred că ei au făcut o alegere ca să sperie întreaga comunitate a oamenilor care se îndeletniceau cu scrisul" 19

Ideile şi opiniile exprimate de cei arestaţi, despre revoluţia din Ungaria, devin un capăt de acuzare principal, iar anchetele insistă

Voiculescu exemplarul acest aspect, după cum ne vom da seama dintr-o mostră de interogatoriu, administrat „învinuitului" Ion Mitucă:

„(…) în perioada contrarevoluţiei din Ungaria din 1956 – pe care noi o apreciam ca pe o adevărată «revoluţie» şi revoltă a maselor populare, nemulţumite de regimul de acolo, (…) ne-am exprimat în repetate rânduri speranţa că contrarevoluţia va reuşi, susţinută de Occident, că ea va avea urmări asupra regimului democrat-popular din R.P. Romînă, în sensul că va determina schimbarea acestuia şi

revenirea în locul său a vechiului regim burghezo-moşieresc".

În acelaşi context politic şi ca o urmare directă a evenimentelor în discuţie, se situează şi arestarea poetului Vasile Voiculescu, pe atunci în vârstă de 74 de ani, la miezul nopţii de 4/5 august 1958, inclus în ceea ce s-a numit generic procesul Rugul aprins", în aceeaşi noapte este arestat şi doctorul Gheorghe Dabija, conferenţiar la Facultatea de Medicină din Bucureşti, iar ulterior, împreună cu lotul celor din 1958, Barbu Slătineanu, care va muri în închisoare câţiva ani ani mai târziu, datorită relelor tratamente, în 1959 va fi arestat a doua oară, Sandu Tudor, scriitor, pe atunci monah la schitul Rarău, precum şi Alexandru Codin Mironescu, împreună cu fiul său de 22 de ani.

Conduita şi rectitudinea morală a lui Vasile Voiculescu, după instaurarea regimului comunist, sunt absolut exemplare. Nicio colaborare, sub nicio formă, cu acesta, în 1945, la instaurarea silnică a „democraţiei populare", prin pumnul de fier al lui Vîşinski, el este un medic reputat, cu o solidă carieră profesională, un poet de primă mărime, validat prin ediţia definitivă de la Fundaţii, din 1944, un om activ în mediile intelectuale (prin articole, conferinţe, intervenţii radiofonice), un tată de familie devotat, dar mai ales, o conştiinţă civică şi morală exemplară.

Avantajele colaborării cu un regim pe care-l considera ilegitim nu-l tentează (ca, vai, pe atâţia alţii!), iar foarte probabilele repercusiuni şi persecuţii nu-l înspăimântă mai mult decât dezonoarea numelui terfelit prin anexare ideologică, aşa încât între colabora

Revolte şi consimţiriţionismul infamant şi tăcere, optează ferm, fără ezitări, pentru aceasta din urmă, cum au făcut – spre onoarea lor – şi Jaroslav Seiferţ laureatul Nobel de mai târziu, în Cehoslovacia, un Lajos Nagy, Ungaria sau Boris Pastemak, în U.R.S.S. Ori cum, din nefericire, nu au făcut mulţi scriitori români, profesionişti ai encomionului, exersat cu delicii versatile, de la Carol II la potentaţii comunişti ai zilei, preferând dezerţiunea morală, generos stipendiată pecuniar.

Conduita lui Voiculescu este însă mai presus de orice reproş. Din decenţă, refuză orice demnitate, orice post, orice formă de colaborare şi este printre puţinii care au o astfel de tărie.de caracter. Unul dintre „tartorii" momentului, Mihai Beniuc, 20 îşi aminteşte, târziu, că a venit, împreună cu Jebeleanu, să-i propună să iriâre în conducerea Societăţii Scriitorilor, ceea ce i-ar fi oferit certe onoruri şi

avantaje. Este refuzat fără echivoc, fapt care, pe kulturnik-ul de vocaţie, pentru care dezerţiunea morală era a doua natură, trebuie să-i fi mirat foarte tare: singurul care, în mod categoric însă foarte politicos, ne-a refuzat, a fost poetul Vasile Voiculescu. (…) Ne-a acceptat, ca să zic aşa, la el în birou, mai mult ca să stăm în picioare decât să şedem, însă ne-a spus, în mod decis, că nu primeşte să intre, sub nicio formă, în conducerea Societăţii Scriitorilor, indiferent cine ar fi preşedintele. A fost de altfel singurul refuz (s.n.)".

Un refuz pe care, din varii motive (frică, laşitate, şantaj cu trecutul politic, arghirofilie, apartenenţă masonică etc), nu l-au rostit nici Sadoveanu, nici Arghezi (după reabilitarea sa, din 1951), nici Eftimiu, Călinescu, Ion Barbu, Camil Petrescu, ca să nu mai vorbim de cei din generaţia mai puţin vârstnică. Un prieten mai tânăr, Sandu Lăzărescu21, arestat şi el în lotul Pillat-Noica, evocă şi el tăria de caracter al lui Voiculescu, devenit modelul moral al rezistenţei împotriva dictaturii, pentru mai tinerii prieteni intelectuali care îl frecventau:

În ceea ce-l priveşte pe V. Voiculescu – omul –, aş vrea să subliniez în primul rând caracteristica principală care ne impresiona cel mai mult când l-am cunoscut şi anume caracterul în mod intenţionat, Voiculescu nu voia să scrie la comandă şi în general nu a sa colaboreze. A avut mari deziluzii, din punctul ăsta de dere h p-mu rând, prietenii lui, vechii lui prieteni, cu care e5 excelente raporturi până atunci, l-au abandonat. Mă îndesc la Ion Marin Sadoveanu, şi chiar Tudor Vianu. Asta îi dădea o anumită amărăciune care era temperată de un anume scepticism al caracterului lui".

Voiculescu este tranşant, nu tranzacţionează cu valorile morale care l-au condus în viaţă (un imperativ etic foarte clar, al responsabilităţii de tip charge d ames pe care-l remarca odată, plin de admiraţie, Şerban Cioculescu) şi, în consecinţă, alege varianta exilului interior a recluziunii, deocamdată benevole; după 1958, ea va fi una impusă, petrecută în înspăimântătorul regim carceral comunist.

Urmările, previzibile, vor fi acelea ale „epurării" 22 de la Radio, ale scoaterii cărţilor sale din biblioteci, ale interdicţiei reeditării operelor, într-un cuvânt, ale imposibilităţii de a mai publica vreun rând. Scriitorul se retrage, pentru mai mult de un deceniu, într-o solitudine benefică şi fecundă, literar vorbind. Sunt anii de magie artistică în care scrie fascinantele lui proze (Taina gorunului, Limanul,

Iubire magică, Lostriţa, Şarpele Aliodor, în mijlocul lupilor. Lacul rău, printre altele), parabolele din Toiagul minunilor sau Lobocoagularea prefrontală, o utopie negativă, cu trimiteri antitotalitare şi anticomuniste exprese. În plus, uimitoarele şi de nimic anunţatele, Sonete. Figura lui creatoare din aceşti ani ai gândurilor albe" şi ai solilocviului interior, cu fervori mistice şi evaziuni mitico-parabolice ori fantastice, se identifică desăvârşit cu epura metaforică din Magul, poezie de la începutul deceniului şase23:

Dub râs şi insulte
Clădi în pustie
Cu zbuciume multe
Din versuri oculte înalt a-i magie".
Revolte şi consimţiri
Mari comori rebele S-ascund în obscur. Magul, peste ele Tainic, a tras grele Zăvoare de azur".

Omul este ca întotdeauna rezervat şi sfios, iar în câmp social scriitorul se manifestă ca o prezenţă discretă, trăindu-şi demn – deşi nu tară o oarecare tristeţe, întru totul de înţeles, care răzbate din însemnări – condiţia de marginalizat, cum însuşi se descrie într-un catren amar, însăilat pe marginea, unui portret în creion pe care i-l făcuse pictorul Velisarato24.

păsaţi-l, nimeni să nu-l ştie, Un biet bătrân mocnind sub praf, O biată umbră pe hârtie Mai tristă ca un epitaf".

Integrarea autorului Poemelor cu îngeri în gruparea Rugul aprins, de la Mănăstirea Antim, îi oferea putinţa meditaţiei, a dialogului intelectual, a discuţiilor teologice ori a serilor literare (de obicei, joia) şi, în general, ocazia unei fervente trăiri spirituale şi mistice, decriptabilă atât în poeme, cât şi în prozele sale de inspiraţie mistică. Membrii Grupului: Sandu Tudor, scriitorul şi monahul cu o biografie spectaculoasă, stareţul Benedict Ghiuş („duhovnicul, sfătuitorul, interlocutorul intelectual pentru căutătorii de sens ai acelei perioade", cum îl caracterizează părintele Scrima), compozitorul Paul Constantinescu (care compune „sub formă de canon suitor", un Imn al Rugăciunii lui hm), filosoful Anton Dumitriu, profesorul şi gazetarul Alexandru Codin Mironescu, arhitectul Constantin Joja, doctorul Gheorghe Dabija, teologul Andrei Scrima şi, nu în ultimul rând, doctorul Voiculescu, cum era apelat de ceilalţi, cel care având trăiri spirituale profunde, începe un proces de iniţiere isihastă.

?” fcătuiau erau oameni fundamentalulare, capabili să spună nu. mene

membril°; Deşi du? mănoase” s-a adus la proces
păintele Scrima opinează ca fol «„Antin (el îs.
domemul cel mai p** J ice afirmaţia, când admite ca nuanţează şi, în buna măsura Sico” §
re «iw*, Vllnorre/Zec-meto – de şi ea apărea „ca p «J ar „J „Dovada că discuţiile asupra nuca obiect al Mf – realităţii politice nu se’s* urna fluxul ş. refl t sau a consideraţiilor m.st. co-filosot e mt de data aceasta
o-A-WJJ* ci de „emorialist, nu în calitate/e exeget? de t °1 g 1956> marcata focalizându-şi retrospect f Budapesta.! „tr-o mărturie implacabil de evemmentele d b P rf rememorează ulterioara cânii pe «re a dedicat o* J devoratoare trăite ° „uul de eminent, ocupantului şi a agresorului, armata sovietică, pe cale de a prin forţă dorinţa de libertate a ungurilor. Era o denunţare „visc a împilării”, îşi aduce aminte naratorul, „aerul timpului devene irespirabil, simţeam un fel de asfixie etică”.

Abia înmugurită, speranţa era brutal reprimată de însăşi logica cinică a desfăşurării faptelor, o tra cu) mă istorică râu prevestitoare pentru ceea ce toţi cei prezenţi credeau că va fi o nouă condiţie umană în a doua jumătate a secolului XX. Ne putem imagina revolta şi dezamăgirea care domnea printre ei, după brutala represiune sovietică, fără ca Occidentul în care întreaga lume comunizată îşi pusese atâtea speranţe, să intervină în vreun fel (căci el avea alte afaceri de reglat, tocmai la Canalul Suez), lăsând nefericitul popor maghiar singur în interiorul propriei sale drame.

Asemenea gânduri se rosteau şi se schimbau în acea seară, de sâmbătă 3 noiembrie, între Alexandru Codin Mironescu, Dr. Vasile Voiculescu, arhitectul Constantin Joja, părintele Dumitru Stăniloae, arhimandritul Benedict Ghiuş, până când, venind aproape ca o culminare a cuvântului, Al. Mironescu – un pasionat, capabil să surprindă adesea cu o formulă literalmente «suprarealistă» – exclamă: «Am să vă spun doar atât, la Budapesta au luptat îngeri.»

După câteva clipe de tăcere, se aude vocea părintelui Stăniloae (de obicei amabil şi politicos faţă de laicii grupului): «Ce îngeri, domnule profesor, la Budapesta?»

Doctorul Voiculescu a avut un zâmbet uşor şi mi-a adresat o privire complice. A doua zi, venea cu textul acestui poem, liber de pretenţii sau efecte literare, transcriere fără distanţare, am spune, a acelui moment, el însuşi vizitat de alte înţelesuri şi presimţiri..."

Poezia intitulată Dincolo de carne şi sânge este datată „4 nov. 1956 „şi se află pe fila ultimă a manuscrisului care i-a fost dăruit. fratelui Andrei Scrima", cu prilejul norocos al plecării acestuia spre India, la 26 noiembrie 1956. Aşa se face că ea nu se află printre cele confiscate de la locuinţa poetului, în urma percheziţiei ce i-a fost

rfelL Patet –, de tip romantic, byroman. Doamne, răzbate şi până la Tine ramătul acesta

C—"—/e/uMi UM" g"! flWBu

Când popoarele sunt din adânc apucate

De sălbaticul lor spasm de libertate

Cunoştăm atunci toţi drepţi în faţa wtrahern

Să ne spulbere carnea puzderii?

De ce până? i copilaşii se îndură sZversesângelepânălaultirnapicatura?

De ce ne batem cu o stranie vitejte

Pentru moartea din faţă ca pentru o avu (le?

Şi-n giulgiul de gloanţe ce mânios se ţese M-nfăşurăm trupurile fără să ne pese?

Mi-a răspuns Cineva: e o ţintă dincolo de trup MDerâvna căreia cărnurile se dăruiesc şi se rup.

Aşteptaţi, lupta voastră e încă mister.

% <.

Revolte şi consimţiri

Fără să ştiţi, marele meu Suflu la luptă vă strânge Pentru Libertatea cea dincolo de carne şi sânge.

Numai în Călătorie spre locul inimii, inspirată de Rugăciunea inimii, am întâlnit la Voiculescu, cel din postume, O astfel de viziune măreaţă şi amplă a lucrării miraculoase a spiritului în lume. Libertatea se înfăţişează ca valoare transumană şi ca proiect al Providenţei. Fără îndoială, poezia lui Voiculescu este una dintre cele mai frumoase creaţii inspirate de Revoluţia maghiară, o adevărată odă a libertăţii care poate figura în amplul florilegiu liric consacrat evenimentului care cuprinde nume de mari poeţi europeni.

Am crezut multă vreme că aceasta este singura poezie dedicată evenimentului, scrisă în românește, dar aflăm despre o întreprindere similară a unei poete române – în ciuda numelui ei franţuzesc – Yvonne Rossignon, olteancă, cu studii antebelice la Cluj, stabilită prin căsătorie la Roma. Deşi îşi impusese drastic să nu mai publice poezie – privită, într-un elan mistic, ca o frivolitate! – şi-a călcat o singură dată pe inimă, impresionată adânc de fierbintea toamnă budapestană, scriind un poem dedicat Revoluţiei, pe care Virgil Ierunca271-a publicat în revista Caiete de dor.

Vasile Voiculescu va fi arestat în august 1958, la peste un an şi jumătate de la scrierea poeziei, în biblioteca sa impresionantă, „ca o catedrală" spun prietenii, unde citea o carte de Sweedenborg. Avea 74 de ani şi va fi condamnat la 5 ani „de temniţă grea" din care va ispăşi efectiv patru şi jumătate. Va suporta cu demnitate exemplară asprimile vieţii carcerale, umilinţele şi boala. Va ieşi din temniţele comuniste bolnav de tuberculoză osoasă şi, după câteva luni, se va săvârşi din viaţă. Unii dintre deţinuţii cu care a împărţit celula şi privaţiunile vieţii carcerale îl descriu ca pe un Christ, cu o apariţie nobilă şi smerită, o figură subţire şi spiritualizată ca a sfinţilor bizantini, plin de blândeţe şi bunătate, gata oricând să ajute pe cei mai năpăstuiţi decât el. Mărturiile despre suferinţele ca şi despre demnitatea unui mare poet român, aruncat la aproape 80 de ani în

Voiculescu exemplarul h soare de către comunişti, sunt de-a dreptul cutremurătoare. Dintre poezia pe care am comentat-o, luată cu sine, la plecarea din mânia de către părintele Scrima, nu a avut cum să fie găsită la cheziţie şi să cântărească în balanţa acuzaţiilor de „activităţi şi Scutii duşmănoase la adresa regimului". Au fost confiscate poeme Cerşetorul, Neagra labă, Noul arhitect, Moldova veche cerească, Edera la care s-a adăugat incriminantul Transnistria, publicaţi Gândirea, în 1941. parele Suflu" de care vorbeşte în poem, l-a ferit, pentru o dată măcar, de un dram de umilinţă în plus.

Dar să revenim la sfârşitul lui octombrie 1956, când Lucian Blaga2, proaspăt nominalizat drept unul dintre candidaţii pentru obţinerea Premiului Nobel pentru literatură, face obiectul unei note informative a Securităţii, care îl urmarărea pas cu pas, referitoare la zvonurile care circulau, în contextul evenimentelor din Ungaria, despre constituirea unui aşa numit, guvern subversiv" (citeşte: necomunist), care ar fi trebuit să fie condus de către poet. Despre acest

subiect, tratat cu nonşalantă şi umor de către familie, fiica poetului îşi aminteşte:

În legătură cu aşa-zisul «guvern subversiv», îmi aduc aminte, din acea perioadă, de o întâmplare pe care toţi am tratat-o glumind, în familie, într-o seară tata s-a întors acasă şi, cum a intrat, ne-a spus foarte amuzat, râzând (eram cu mama în bucătărie): «Ia auziţi ce se vorbeşte în oraş, că în cazul unei schimbări (este adevărat că, după evenimentele din Ungaria din 1956, foarte multă lume aştepta o schimbare), aş fi bun de preşedinte…». Eu am zâmbit şi i-am spus: «Ai grijă numai, să nu devii un mic dictator… sunt sigură că în loc de marxism, ai introduce în învăţământul superior filosofia culturii… n-ar fi rău… ar avea ce învăţa studenţii… dar să nu fie o materie obligatorie…»".

Securitatea trata însă cu mare seriozitate şi încrâncenare

Revolte şi consimţiri chiar, până şi acele aspecte şi situaţii cărora înşişi protagoniştii LOR nu le dădeau prea mare atenţie, astfel că supravegherea scriitorului. Se intensifică, ca şi activitatea de strângere de date privind presupusa lui activitate subversivă, în august 1958 este arestat scriitorul IVan Deneş, pentru că, prin scriitoarea Marcelle Ballard, trimisese la Paris lui Jean de Beer, articolul începe să bată vântul, consacrat evenimentelor din Ungaria. Textul a fost publicat în Les Nouvelles Littéraires, iar pentru acest „delict", Deneş a fost condamnat la 15 ani de „temniţă grea" şi la alţi 15 ani de „muncă silnică". La ancheta, va fi chestionat minuţios şi despre ipoteticele „activităţi subversive" ale lui Blaga.

Despre accidentul de tramvai al lui Nicolae Labiş, din noaptea de 2 decembrie 1956, în care i-a fost secţionată măduva spinării, ca şi despre moartea sa, trei săptămâni mai târziu, s-a vorbit de la început (e adevărat, cu voce joasă, pe la colţuri) ca fiind conex cu evenimentele care, în urmă cu mai puţin de o lună, zguduiseră din temelii lumea comunistă. Accidentul n-ar fi fost tocmai accident, ci un asasinat odios (poate, în intenţie, o încercare de intimidare), înfăptuit la ordin de securistul care îl avea sub supraveghere pe rebelul poet. Toată această sinistră maşinaţiune, ar trebui pusă în strânsă legătură cu radicalizarea atitudinii poetului, cu fronda lui tot mai făţişă şi cu prezumtiva sa defectare de la statutul de poet de vitrină al regimului. Când nu au fost ocultate sau deturnate de la sensul lor, mărturiile despre cazul Labiş au pendulat între rumoarea precaută şi exaltarea

voit detectivistică.

Fără îndoială, o schimbare de ton poate fi detectată în poemele lui Labiş, scrise în 1956, aluziile sunt mai străvezii, fronda e mai evidentă, dar dovada peremptorie a radicalizării, în sensul opţiunii politice clare, net anticomuniste, lipseşte. Cei care susţin ipoteza asasinatului (sau cea, spre care eu aş înclina, a intimidării devenită crimă), nu duc lipsă de argumente, unele credibile şirtinente. Scepticii sau hiperlucizii, aceia care văd în accident o P ăla şi nefericită experienţă ebrietară, întâmplată după îndelungi mbulari ale poetului prin cârciumile Bucureştiului, pun şi ei Ateva întrebări de bun simţ, despre lipsa oricărui gest de minimă olidarizare a poetului cu congenerii săi, studenţii bucureşteni „mişoreni sau clujeni, care au îmbrăţişat – cu riscuri enorme pentru – pierderea vieţii, a libertăţii, a şansei de a-şi continua studiile – cauza Revoluţiei, ca şi despre faptul că Securitatea nu s-ar fi sfiit să-l aresteze pe Labiş (nu neapărat, să-l asasineze), când n-a avut reţineri în a trimite la închisoare, „în loturi", elita intelectualităţii româneşti.

Păstrând prudenţa bunului simţ, refuz să accept, fie şi ca ipoteză de lucru, presupunerile hazardate. Deşi ea poate fi foarte bine o simplă legendă, ca atâtea altele referitoare la subiectul în discuţie, iau, sub beneficiu de inventar – o cercetare atentă putând da un verdict inatacabil, de autenticitate sau de fals – o ipoteză care leagă nemijlocit moartea poetului de evenimentele budapestane din 1956. În anii săi de contestaţie şi însumisiune, la sfârşitul „epocii de aur", pe când se războia cu Conducerea Uniunii Scriitorilor, înainte de a contesta regimul însuşi, Mircea Dinescu29 îşi începe una dintre scrisorile către preşedintele de atunci al Uniunii, povestind o istorie neobişnuită:

timate tovarăşe preşedinte al Uniunii Scriitorilor.

Prin 1972, Zaharia Stancu, într-un acces de sinceritate şi patetism, mi-a povestit că Labiş, pe patul de spital, cu şira spinării fracturată, era vizitat nu numai de medici şi prieteni, ci şi de lucrători ai Ministerului Afacerilor Interne, ce încercau să-i smulgă, în acea agonie, numele celui ce-i scosese peste graniţă două poeme, apărute în înfierbântata Budapesta a anului de graţie '56.

«Şi-n seara cu tramvaiul, a fost urmărit, Domnule Dinescu, da, da, urmărit. Ajutat să cadă. Puţin. Nu mult. Foarte puţin, între vagoane, Domnule Dinescu, între vagoane».

Această frază, auzită de mine în biroul somptuos al

preşedintelui Uniunii Scriitorilor, de pe Şoseaua Kiseleff, la vârsta de 22 de ani (eram deja mai bătrân decât Labiş cu un an), mi-a f olarul

Revolte şi consimţiri marcat adolescenţa prelungită în care mă scăldasem până atunci.

Ipoteza unui Labiş prezent, prin versurile sale, în Budapesta: r-urgentă, este una de senzaţie şi tocmai de aceea ridică unele! urc bar i inevitabile: unde şi-a publicat – dacă acest lucru s-a i plat cu adevăratversurile, Labiş?; sau ele au fost numai citite ori recitate?; cine le-a tradus?; este traducătorul acelaşi cu misterio. su! personaj care le-ar fi scos din ţară?;

Fără îndoială că, dacă vreodată cercetarea ar confirma Ipoteza – ceea ce, personal, mi se pare puţin probabil – poetul ar dobândi o nouă statură literară şi, mai ales, simbolică.

Din domeniul ipotezelor de lucru, revenim în cel al concretitudinii celei mai nefaste: represiunea dură împotriva studenţilor din principalele centre universitare, contaminaţi de ideile Revoluţiei şi de posibilitatea unei deschideri care ar fi putut merge până la prăbuşirea sistemului: „JEram convinşi că dacă ruşii nu vor interveni în Ungaria, revoluţia va avea câştig de cauză şi atunci, sigur că mizam pe o extindere a acestei revoluţii şi la noi şi de asemenea, că se va extinde şi în celelalte ţări comuniste, aşa cum s-a întâmplat, de fapt, şi în 1989. Deci, principiul acesta al dominoului, în situaţia dată a funcţionat şi va funcţiona oricând în situaţii similare, adică atunci când există un fond de nemulţumiri general (...). Deci, noi pe acest lucru ne-am bazat", afirma peste ani Caius Muţiu30, unul dintre studenţii arestaţi la Timişoara.

Paul Goma31 este arestat şi el, pentru a doua oară, după participarea la întrunirile studenţeşti de la Bucureşti; îşi va descrie experienţa cp-icentraţionară în romanul Gherla.

Goma este primul martor al evenimentelor care acreditează teza că, la nivelul subconştientului colectiv, ungurii din România au respins, pe temeiul vechilor diferende istorice orice contraternizare românească, chiar la nivel de idei fiind, ceea ce a făcut, de pildă, ca

* închisoare, animozităţile dintre „ungariştir români (cei condam-l aţi în legătură cu evenimentele respective) şi „ungarişttr maghiari, a se manifeste cu violenţă şi să fie exploatate, nefast pentru ambele alegorii de deţinuţi, de către anchetatori.

puneam că ungurii nu aveau nevoie de solidaritatea

nemaghiarilor, cel puţin aşa s-au comportat în România. Revoluţia din 1956 era a lor „numai a lor; priveau cu mirare şi cu agasare la numeroşii deţinuţi nemaghiari care umpluseră închisorile, sub denumirea de «ungarişti» – noi, studenţii din ’56, de pildă. Această atitudine dezagreabilă (un eufemism) a ungurilor din România, care pretindeau că Revoluţia este maghiară şi doar maghiară şi că revolta lor nu-i vizează pe ruşi, ci pe români, pe slovaci, pe sârbi – a constituit mană cerească pentru ofiţerii politici ai închisorilor, care şi-au recrutat mulţi informatori dintre patrioţii unguri.

Atunci, în noiembrie ’56, nu ştiam nimic din toate acestea şi bine făceam. Altfel nu am fi trăit din plin, dacă nu revoluţia, atunci spiritul revoluţiei.

În acel an, 1956, în ciuda mizeriilor războiului, apoi ale ocupaţiei ruseşti şi jafului organizat, noi, tinerii chiar eram tineri, naivi, generoşi, altruişti, nu ne temeam de moarte (cum atât de frumos scria Ion Caraion: «Eram tineri, /Aveam de unde muri…»). (…) Nu ştiu cum se făcea, dar noi, cei ce aveam în timpul războiului între 5 şi 10 ani şi a căror viaţă se petrecuse mai mult de jumătate sub teroarea comunistă eram mai treji, mai «conştienţi» de ceea ce înseamnă demnitatea în istorie. Se vede că exact din acest motiv am şi comis «eroarea» de a ne solidariza cu ungurii”.

„Eroarea” însemna, în acelaşi timp, manifestarea simpatiei pentru ceea ce se petrecea la Budapesta, dar şi o listă de revendicări studenţeşti, foarte bine articulată, o adevărată platformă politică a de-comunizării: plecarea imediată a ruşilor din ţară32 – înţelegând aici trupele, dar şi o întreagă reţea aşa-zis civilă, de consilieri sovietici (în fapt spioni şi agenţi de influentă ai Moscovei) – desfiinţarea Securităţii, desfiinţarea gospodăriilor agricole colective, abolirea

Revolte şi consimţiri sistemului cotelor obligatorii, restabilirea proprietăţii private libertatea de gândire şi de expresie, scoaterea din programul de învăţământ a obligativităţii limbii ruse şi a marxismului, etc. Deşi disperate, deşi strigate, ţipate, şoptite, revendicările veneau firesc, aveau un mare grad de cuprindere şi de penetrantă, pentru că se constituiau într-un corpus coerent de revendicări politice, valabil şi acceptabil pentru întreaga societate românească.

Cât îl priveşte pe Goma însuşi, „eroarea” avea, în termenii judiciari ai Codului Penal comunist, un nume foarte concret, „alcătuire şi răspândire dușmănoasă de materiale subversive, ca şi citire în

public de literatură interzisă". La un seminar de creaţie literară, ţinut la Facultatea de Filologie a Universităţii Bucureşti, studentul Paul Goma citeşte, în noiembrie 1956, un fragment de roman, despre un tânăr care, dezamăgit de felul în care lucrurile evoluau în ţară, hotărăşte în semn de protest să renunţe la calitatea de membru de partid33.

„... citisem fragmentul de roman care provocase arestarea mea... Dar la acel seminar, speriat de ceea ce citisem şi mai ales de ceea ce spuseseră despre ceea ce citisem, câţiva colegi... Gafiţa se grăbise să dea raportul... pusese mâna pe telefon şi chemase

Securitatea".

Nu era prima oară când tânărul basarabean are de a face cu „instituţia", în 1952, fusese arestat şi anchetat, în maniera de tristă amintire, de către". braţul înarmat al revoluţiei", pentru vina da a fi ţinut un jurnal:, + Iurnal intim, cum îi ziceam ironic şi drăgăstos, în gând, fiindcă pe coperta caietului, conspirativ foc, nu scrisesem nimic, nici chiar numele meu!... într-o recreaţie o putoare de coleg extern mi-a umblat în servietă, a dat de jurnal, a citit ce a citit şi m-a turnat". Urmează eliminarea din toate şcolile din ţară34.

De data aceasta, studentul Goma este tratat cu mult mai multă duritate decât elevul cu acelaşi nume, adică kaghebist-gospodăreşte, aşa cum se cuvine unui duşman al. puterii populare". Urmează arestarea, „ancheta ca la interne", condamnarea la doi ani la Jilava şi Gherla) şi apoi la trei cetăţeanului, să-şi continue studiile Sevenit liber, Goma, va i P decât la lopata.

erupte sau să găsească un k de

v, Paul e de a fi avut – prin

„! upra i său de prozato îndărăt, să

În patru decenn, am avu ... ce s-a fac ut, ce Revoluţia Maghiara revizuit? i nimic de negat ((...) Despre «P°et pretutindeni, din toate t după me ti, ci doar p ce» e nici proza K".

deţimţii de

„Cris. (...) «deschiderea în a n fr. de. xrM

e în pierd ia Maghiara m-a putea ca, până la un punct, al De ob, l spune spectaculoasă.

de dina* n.

Revolte şi consimţiri cu putinţă, pentru că având, măcar pentru

o clipă, revelat* adevărului, nu se mai putea trăi în minciună. De aici înainte, penţi mulţi, categoriile etice vor fi infinit mai radicale, iar judecăţile mă-intrasigente. Dacă împrejurările excepţionale din toamna lui ’55 au însemnat şi o revoluţie morală, un cutremur al conştiinţelor, iar acesta s-a materializat, pentru viitorul scriitor, prin tăria de a nu minţi şi de a spune adevărul întreg şi indiferent de consecinţe, faptul poate fi considerat, indubitabil, ca un certificat de naştere literară.

Mai puţin spectaculos, în acord cu obişnuita discreţie a protagonistului, dar având, cu certitudine, dramatismul sau intrinsec, este cazul prozatorului Sorin Titel. Bănăţean molcom, delicat, un gourmet intelectual, devorator de spectacole, meloman rafinat, viitorul prozator era student la Facultatea de Filologie bucureşteană şi amintirile colegilor ni-l arată debordant şi plin de entuziasme nestăpânite, de la cele literare (redescoperă, cu prudenţă câţiva mari scriitori interbelici, dintre aceia care nu acceptaseră să colaboreze), la cele sentimentale, trăind din plin climatul de oarecare destindere, consecutiv dezgheţului hruşciovian.

„Viaţa ne apărea şi atrăgătoare, aducătoare de satisfacţii, meritând să fie trăită – îşi aminteşte Gabriel Dimisianu36, coleg de an cu prozatorul. Sorin Titel, în orice caz, prin fire, trăia intens totul cu fervoare, cu mari combustii. Făcea mereu pasiuni, iar acestea nu erau numai literare. Se îndrăgostise până peste urechi de frumoasa soră a lui Labiş, colega noastră mai tânără, dar nu i-ar fi spus nici în ruptul capului. (…).

Din nefericire, la scurtă vreme, au început să se abată asupra lui Sorin, mari necazuri. În toamna lui 1956, concomitent cu evenimentele din Ungaria, a avut loc în facultatea noastră un început de mişcare revendicativă la care şi Sorin a luat parte”.

Represaliile au venit câteva luni mai târziu, în primăvara lui

— KOICIU – cac» – ” r

, 057, când junele bănăţean tocmai îşi tăcuse debutul literar, cu ovestirea Drumul, apărută în revista Tânărul scriitor, exmatricula-ea din facultate, alături de alţi câţiva colegi şi excluderea din UTM. Disperat, încearcă să se reînmatriculeze la Cluj şi, datorită sprijinului acordat de Tudor Vianu, reuşeşte, dar după un aft este eliminat şi de acolo. Peregrinează, ca profesor suplinitor, pe U şcoli din Hârşova, Cârpa şi Caransebeş (experienţe pe care le vom regăsi în povestirile

sale), până ce, în 1961, i se permite reluarea studiilor, la, /ard frecvenţă".

Ce se întâmplase, de fapt? Desfăşurarea evenimentelor este departe de a avea spectaculozitatea dramatică pe care a avut-o în cazul Goma sau a studenţilor participanţi la proteste nemijlocite, în favoarea insurgenţilor maghiari. E vorba – aşa cum aflăm din cartea pe care tatăl, Iosif Titel, 37 o consacră vieţii fiului său – de o şedinţă UTM din toamna anului 1956, în care studenţii anului IV trebuia să aleagă noul birou al UTM. Cum niciunul dintre studenţi nu s-a înscris la cuvânt, iar prezidiul făcea presiuni în acest sens, starea de spirit s-a deteriorat şi lucrurile s-au precipitat. Au început reproşurile, spiritele au devenit iritate, atmosfera incendiară, iar limbile s-au dezlegat; studenţii au început să-şi spună ori să-şi strige, mai degrabă, nemulţumirile: insuficienţa şi acordarea discriminatorie a burselor, insatisfacţia că unii dintre profesorii de mare prestigiu sunt ţinuţi departe de catedră, reflectarea mincinoasă în presă a condiţiilor în care trăiau studenţii, etc. Revendicări îndrăzneţe, cu o anume legitimitate, dar înscrise în limita problemelor curente ale vieţii de student, în tot cazul foarte cuminţi „de vreme ce din ele lipsea orice revendicare politică – dintre acelea care vor fi expres exprimate în manifestaţiile studenţeşti din 3 şi 4 noiembrie. Regimul avea însă o suspiciune maladivă, generată de însăşi conştiinţa ilegitimităţii sale, aşa încât gesturi complet nevinovate deveneau, prin răstălmăcire, capete grave de acuzare. Normalitatea era sistematic pusă între paranteze de astigmatismul ideologic.

Titel nu a participat la acea şedinţă, dar la cămin, şi-a spus părerea pe marginea celor discutate, aprobând revendicările colegilor săi. Evident, cum se întâmplă întotdeauna în lumea malefică a lui Big

T

Revolte şi consimţiri

Brother, cineva a informat Securitatea. Au urmat anchetele şi presiunile asupra „revoltaţilor", pentru a-i obliga să-şi retracteze afirmaţiile. Studentul Titel este şantajat cu afirmaţiile făcute de el la cămin şi i se cere să-şi acuze colegii mai curajoşi. Demn, bănăţeanul refuză, ba mai mult, la următoarele şedinţe „de demascare" Se solidarizează cu aceştia, iar intervenţiile sale sporesc în vehemenţă. Urmează represaliile: excluderea din UTM, exmatricularea din facultate, cu siguranţă atenta supraveghere din partea Securităţii. Mai

târziu, întâmplările evocate vor deveni substanţa epică pentru romanul Melancolie, o carte prin care Titel se desparte senin de amintirea propriei tinereţi şi de un timp turmentat, exorcizându-l prin literaturizare.

Fără a fi de proporţiile proceselor politice despre care am vorbit, nici prin radicalismul demersului, nici prin consecinţe – a fi profesor, chiar dacă la o obscură şcoală de provincie, nu e totuna, orice s-ar spune, cu a fi deţinut politic la Gherla sau Aiud – cazul Titel aduce o nuanţă în plus, tabloului foarte mişcat şi, trebuie să o spunem, foarte atrăgător pentru cercetătorul de peste o jumătate de veac, al frământatului an 1956.

Gyr pateticul Poezia închisorii politice

Bibliografic şi cantitativ vorbind, literatura testimonială apărută după 1990 este cu adevărat impresionantă. Sute de titluri (dacă între timp nu vor fi devenit mii!) de mărturii despre gulagul comunist şi despre teribila experienţă trăită în spaţiul concentraţionar.

Operaţiunea de anihilare a elitelor naţionale (politice, religioase, culturale, economice, etc.) a fost sistematică, aceeaşi peste tot, în ţările Estului comunizat, devenind politică de stat şi premiză a consolidării unui regim ilegitim, repudiat la începuturile lui de larga majoritate a populaţiei. Fenomenul terorii instituţionalizate a luat proporţii de masă şi a dus la încarcerarea în închisorile politice româneşti a câtorva sute de mii de oameni, din toate sferele vieţii sociale, ceea ce dovedeşte – dacă mai era nevoie! – că agresiunea comunismului, de o brutalitate nemaiîntâlnită în istorie, a vizat societatea în întregul ei. Focalizarea intenţiilor agresiv criminale s-a făcut asupra vârfurilor de prestigiu, competenţă, moralitate sau poziţie economică, adică asupra tuturor acelor persoane capabile în câmp social, de influentă, iradiere şi impact. Pe scurt, câteva sute de mii de oameni, de la politicieni „burghezi" la preoţi (îndeosebi cei greco-catolici care refuzau ideea confiscării Bisericii lor de către stat), de la academicieni ori oameni de cultură care refuzau înregimentarea, până la studenţi – acuzaţi de proiectarea unor mişcări subversive, în clandestinitate. Femei şi bărbaţi, vârstnici (la arestare, poetul Vasile Voiculescu avea 74 de ani, iar venerabilul N. Batzaria, „moş Nae" \ povestitorul copiilor, nu mai puţin de 83) sau tineri.

Jţevolte şi consimţiri dintre care unii de-abia intraţi pe băncile liceului, savanţi de mare prestigiu ori ţărani care respingeau cu

obstinaţie colectivizarea luptători în munţi ori susţinători ai Revoluţiei maghiare din ’56 şi foarte multe alte categorii de „po//f/e/”, au fost cu toţii personaje cel mai adesea de o demnitate exemplară ale luptei anticomuniste şi ale rezistenţei în faţa unui mecanism al decerebrării, desfăşurat pe scară largă, prin represiune şi torţionarism.

În faţa metodelor asiate, de exterminare şi umilire a fiinţei umane – abominabilul caz Piteşti – persoanele în discuţie au făcut apel la credinţă, valori morale, sentimente naţionale, cultură şi solidaritate, pentru a le contrapune brutalităţii, bestialităţii ori pornirilor ignare ale slujitorilor de diferite grade, ai sistemului.

Din câteva sute de mii de biografii, în esenţă similare în tragismul lor, literatura a avut şansa câtorva sute de mărturii ale unora dintre acei norocoşi care au supravieţuit ororii. Mulţi şi-au sfârşit zilele în închisoare, datorită condiţiilor inumane de acolo şi au rămas doar în memoria colegilor de suferinţă, prin gesturi de o generozitate autosacrificială (precum s-a întâmplat cu Mircea Vulcănescu) sau de o demnitate dincolo de orice reproş (conduita exemplară, de la care nu a abdicat niciodată, a lui Iuliu Maniu, intransigenţa morală a episcopului unit Ionel Suciu sau demnitatea aulică, păstrată în tot timpul detenţiei, a profesorului Ion Petrovici). Spaţiul carceral a fost un teritoriu unde, în condiţii limită, s-au manifestat şi rezistenţa – împinsă până la ultimele consecinţe – şi abdicarea, şi generozitatea şi egoismul, şi caracterul înalt şi josnicia. Literatura nonficţională a rezistenţei abundă în astfel de exemple.

Scrise uneori la mare distanţă cronologică de întâmplările reale, unele mărturii tind să „eroizeze” faptele şi să mitizeze închisoarea, pândite, în opinia foarte avizată a lui Adrian Marino, 1 de trei păcate mistificatoare: trucarea, înfrumuseţarea şi literaturizarea amatoristică a suferinţei: „Mistificarea, chiar şi inocentă şi cu bune intenţii, nu poate fi nici pedagogică, nici civică. O Cântare a României, în sens invers, nu este deloc recomandabilă”.

Fenomenul rememorării experienţei Gulagului a fost investigat, uneori amplu, cum o face Ruxandra Cesereanu2, propunându-se o tipologie a detenţiei, precum şi o clasificare a prozei spaţiului concentraţionar. Noi ne vom ocupa de un fenomen conex, acela al poeziei închisorilor politice româneşti, de condiţiile recluzionare care au produs-o, precum şi de funcţia cathartică a acesteia, în interiorul unor circumstanţe de o duritate cu totul ieşită din comun.

Paul Goma3 care a cunoscut în mai multe rânduri binefacerile sistemului penitenciar comunist este mefient faţă de apetenţa poetică a deţinutului şi nu ezită să-şi exerseze asupra subiectului binecunoscuta sa vervă ironică; prozator fiind, el este convins că numai romancierul poate descrie cu adevărat oroarea generalizată. De scriitori – poeţi, romancieri, eseişti, istorici literari, chiar epigramişti – erau pline închisorile şi aşa aveau să rămână până în

1964. (…).

Dictonul Românul s-a născut poet, care a făcut carieră mai bine de un secol, ar trebui modificat astfel: Românul se naşte poet – de cum intră în închisoare. Despre poetita care bântuie printre deţinuţii de pretutindeni, din toate timpurile – s-a scris. (…). Evenimentele din ’89 care au provocat deschiderea sertarelor au dovedit că detenţia nu a fabricat poeţi, ci doar poezie de celulă. Foarte adevărat: închisoarea nu fabrică nici prozatori – însă aceştia sunt singurii care nu pierd timpul în închisoare”.

Fără îndoială, Goma are, în esenţă, dreptate, închisoarea nu a produs poeţi, decât în cel mai bun caz, în materie de producţie lirică, a ridicat amatorismul la rangul de onorabilitate. (Am citit onorabile pastişe poetice produse de oameni politici sau de prelaţi), în schimb – şi aceasta este o evidentă – i-a confirmat pe poeţii autentici care au avut nenorocul să treacă prin concentraţionarul românesc. Chiar dacă poezia scrisă în închisoare avea o funcţie specifică, aceea de a menţine spiritul viu şi implicit de a stimula rezistenta morală şi, în ultimă instanţă, supravieţuirea, nu i se poate nega apriori, orice calitate estetică. Poeţii autentici au creat poezie autentică şi în închisoa

Revolte şi consimţiri re, investind spaţiul recluzionar, prin patetism, emoţie evocativă, f10 r mistic ori prin descripţia poetică a ororii, cu funcţie estetică, îsaltceva făcuse Arghezi, valorificând într-o manieră artistică în bună măsură diferită, în linia categoriilor negative, virtuţile poetice intrinseci ale unui carceral cu mult mai puţin dur decât cel comunist Diferenţa între Florile de mucigai şi poezia scrisă în închisorile comuniste se află tocmai în elevaţia spirituală şi în fervoarea mistica ce însoţeşte evocarea realităţii, oricât de sumbră ar fi fost ea, în cazul celei din urmă.

Fenomenul poetizării abundente în închisoare şi apetitul liric al majorităţii celor închişi care, dacă nu erau producători de lirism, erau consumatorii lui împătimiţi, trebuie privit pe o scară cu cel puţin două

trepte. Pe prima dintre ele, poezia avea o funcţie salvatoare, fie ca exerciţiu de compoziţie şi memorie, acelaşi, dacă era produsă sau reprodusă, fie ca elevaţie mistică ori catharsis eliberator. Ambele ipostaze favorizau, uneori decisiv, supravieţuirea şi evitau rătăcirile minţii ori suicidul, întreţinând în acelaşi timp solidaritatea. Pe acest palier stau majoritatea celor care au versificat în închisori, poeţi şi nepoeţi deopotrivă. Poezia însemna pentru ei recuperarea unor lumi, altfel cu desăvârşire interzise. Starea aceasta de fapt nu este nici singulară, nici specific românească. Lucrurile au stat, cu diferenţe neesenţiale, în acelaşi fel, peste tot în sistemul penitenciar comunist.

Vladimir Bukovski4 aminteşte şi el de versurile de închisoare, recitate cu încântare sau cu speranţă de către deţinuţi ca şi de cărţile cu coperţile rupte şi ferfeniţite de atâta folosire, pe care locatarii celulelor şi le lăsau moştenire unul altuia, ca pe nişte comori de preţ. Închisoarea e un simulacru al morţii, crede el şi de aceea poemele lui Osip Mandelştam, Nicolai Gumiliov sau Anna Ahmatova, trecuţi şi ei prin gulag, amână extincţia şi îndepărtează spectrul ei. Aşadar, că sunt poeme de Mandelştam sau de Radu Gyr, efectul de exorcizare a nebuniei sau a morţii este acelaşi, considerabil.

Gyr pateticul

Poezia de închisoare a poeţilor de ocazie (oameni politici, prelaţi, artişti), uneori cu totul admirabilă, are aceleaşi resorturi, aceeaşi funcţie şi aceeaşi finalitate: e un mijloc de supravieţuire. Pe treapta de mai sus, stau poeţii de adevărată valoare, pentru care poezia dobândeşte în plus, funcţie estetică. Poemele de închisoare ale poeţilor din această categorie conturează tot atât de precis, de elocvent şi de sugestiv, spaţiul ororii, precum cele mai bune pagini de roman ori de proză memorialistică, într-un fragment din romanul Gherla5, acelaşi Goma, judecă cu o severitate extremă poezia creată în închisoare, pe care o vede contextualizată excesiv şi definitiv anexată spaţiului în care a fost creată:

„Vreau să spun: poezia de puşcărie scoasă dintre ziduri, din mediul în care a fost produsă, propusă, învăţată (deci folcâorizată, deci devenită cu adevărat a fiecăruia), moare, se usucă, nu suportă lumina şi vântul. Ca Riga Crypto. Într-un fel aceasta e tragedia poeziei lui Crainic şi a lui Gyr: nu suportă libertatea. Într-un fel, poezia lor se aseamănă acelui elev (mai exact deţinutului care fusese elev în 1941) şi care, după douăzeci de ani, liberat, după un an s-a înfiinţat la poarta

închisorii Aiud şi s-a rugat să fie reprimit… Poezia de puşcărie n-are ce face cu libertatea, după cum, libertatea respinge această poezie. Care poezie respinge tiparul. Şi a cărei valoare – şi încă ce valoare! – şi rost avea numai acolo, între ziduri. Orală, prin circumstanţe, dar şi prin esenţa ei (destui poeţi şi-au «scris» poeziile din închisoare pe gamelă şi săpun, rugând pe câte un coleg cu memorie mai bună să le ţină minte… – fără ca prin aceasta să scrie poezie de puşcărie) e născută din şi pentru puşcărie".

Desigur „valoarea dintre ziduri" şi valoarea „din afara lor" sunt două chestiuni diferite şi ţin de statutul şi de funcţiile acestui tip de poezie, care sunt în primul rând etice şi compensatoare. Atâta doar că vârfurile scriitoriceşti ale acestui tip de literatură transcend contextul ori circumstanţele stabilite şi dobândesc valoare estetică, pur şi simplu.

Revolte şi consimţiri

T

În întregul ei, alături de rugăciune, poezia se constitui într-un catehism al rezistenţei carcerale, un corpus moral şi mistic al apărării dramatice a identităţii şi implicit a şansei de a supravieţui Nu există mărturie care să nu amintească acest lucru. (Goma însuşi mărturiseşte că ştia zeci de poezii şi că în timpul plimbării stereotipe în perimetrul închisorii recita în gând, o strofă, mereu aceeaşi, dintr-o poezie de Radu Gyr).

În spaţiul oprimant al celulei, în faţa brutalităţilor şi a vexaţiunilor de toate felurile, a înjosirii şi a grobianismului gardienilor, a mizeriei fizice şi a precarităţii traiului, cu foame, frig, zarkăbătăi, epuizare prin muncă, adică tot ceea ce înseamnă în esenţă un regim de exterminare, supravieţuirea se leagă de evadarea tăcută, cum spune Lena Constante, de posibilitatea evaziunii spirituale. Soluţiile de supravieţuire ţin de tăria fibrei morale a fiecăruia dintre cei închişi. N. Steinhardt indică trei dintre cele „lumeşti", în afara soluţiei mistice, accesibilă doar celor chemaţi, pentru că, nu-i aşa, „harul este selectiv", în esenţă, cele trei soluţii transgulag (botezate evident cu nume ruseşti – Churchill ni se pare şi nouă neavenit în context – Soljeniţîn, Zinoviev şi Bukovski, în onoarea unor spirite devenite simboluri pe care sistemul penitenciar sovietic nu le-a putut îngenunchea), propuse de viitorul monah, ţin de atitudinea inflexibilă şi de determinarea absolută a individului de a nu se lăsa confiscat (fie şi cu preţul vieţii)

de către sistem. Or, pentru aceasta era absolut necesar ca omul să nu clacheze moral şi să evite tentaţiile aparent izbăvitoare (colaborarea cu temnicerii, suicidul ori nebunia).

Poezia, alături de alte câteva activităţi ale spiritului, realizează un lucru esenţial – îl ajută pe deţinut să nu îşi piardă identitatea. Majoritatea celor trecuţi prin închisoare realizează astfel de exerciţii ori scenarii de supravieţuire; mărturiile abundă şi sunt impresionante. Toate mărturisesc aceeaşi preocupare a salvării spirituale care, implicit, va antrena puterea de rezistenţă a trupului. Când se rupe ceva, mărturisesc deţinuţii, faptul se petrece în interior, la nivelul rezistenţei morale şi atrage, inevitabil, şi rapida prăbuşire upească. Pentru supravieţuirea spiritului şi a celulei morale, poezia, a şi rugăciunea, sunt, cum am mai spus, esenţiale. Unul dintre foştii deţinuţi politici le identifica, drept soluţii de supravieţuire şi trasee de catharsis interior. Poezia este izbăvitoare, fortifiantă, investită cu valoare mistică, de racordare la sacru şi de vivificare flinţială: Experienţa anilor de detenţie – scrie Viorel Gheorghiţă6 – mi-a relevat această taină a mântuirii prin poezie, a mântuirii prin cuvânt, prin cuvântul rostit (…). Mi-am acceptat condiţia de mormânt viu. Clinic nu eram mort. Antropologic, având în vedere refuzul, devenit funciar, de a comunica, atât cu exteriorul, presupus a fi irefutabil primejdios, ostil, saturat, ca un burete ud, de violenţă şi delaţiune, cât şi cu propriile mele amintiri, da! Nu e, prin urmare, deplasată afirmaţia că în ziua în care, somat de nu ştiu ce demon, la Aiud fiind, am încropit primul meu vers arestat, m-am născut a doua oară prin poezie, eu care, liber fiind, nu am slujit poezia, mai mult am trădat-o".

Poezie compune şi liderul ţărănist Corneliu Coposu şi episcopul Ion Ploscaru şi foarte mulţi alţii pentru care versul era deopotrivă exerciţiu mental şi transgresiune spirituală pe un plan superior. Cu toată mizeria fizică din închisoare, spiritul trebuia să fie liber, cum spune unul dintre foştii deţinuţi7, în condiţii particulare de „amputare intelectuală" şi mai ales de recluziune absolută, „creierul trebuie pus la contribuţie, altfel se anchilozează". De aceea Lena Constante8 alcătuieşte, mental, piese de teatru pentru copii, nişte basme versificate pe care le învaţă cu tenacitate pe de rost ori compune cântecele, memorând notele, toate acestea pentru ca spiritul să poată evada din teritoriile imunde ale alienării penitenciare:

pentru a scăpa, în sfârşit, de această nebunie a capetelor

(prelungite stări halucinatorii, n.n.), nu aveam decât un singur leac posibil: exprimarea. Să dau iluzoriului realitatea cuvintelor. Fără creion, fără hârtie, fără experienţă, m-am furişat timid, pas cu pas într-o lume care nu fusese niciodată lumea mea, poezia.

Versuri citisem multe, memorasem puţine (...), lucram la 257

Revolte şi consimţiri propriile mele versuri (...). Fiecare vers nou, adăugându-celorlalte, îmi era prilej de mulţumire. Am izbutit să fac patru, cinci poezii pe tema capetelor, îmi plăceau. Lipsa de hârtie îmi încetinea munca. Nu-mi puteam folosi decât memoria (...). Dar făceam, totuşi poezii. Judecata critică îmi lipsea cu totul. Simţeam numai trecerea miracolului. Găsisem, în sfârşit, cheia evadării (...). Desfiinţasem închisoarea. Frica. Pe mine însămi. Am trăit cu adevărat acolo, în celula aceea, ca şi în multe altele, de-a lungul anilor, momente de deplină împlinire, în ciuda a tot. Ore de totală uitare".

Poezia, adică una dintre manifestările spiritului, „desfiinţează închisoarea", cum admirabil scrie autoarea, o anulează pur şi simplu ca realitate concretă, prilejuind evaziunea într-un spaţiu unde puterea gardienilor nu mai acţionează. E un exerciţiu al unui antrenament susţinut, dublat de asceză intelectuală, prin care spiritul se eliberează din mărginirile trupului. Rugăciunea, meditaţia, muzica, exerciţiul yoga ori savante prelegeri intelectuale ocazionau acelaşi rezultat: refuzul abrutizării şi al consimţirii.

Reputatul profesor şi sociolog Nicolae Mărgineanu9 crede că un intelectual găsea resurse de rezistentă tocmai în interioritatea sa, adică în capacitatea de a-şi exersa în condiţii de detenţie oricât de dure, o viaţă spirituală „care-l făcea să-şi ajungă sieşi şi să nu se simtă singur, oriunde s-ar fi aflat (...). Aceste condiţii criminale, inimaginabile prin neomenia lor, le-am putut suporta tot numai cu această retragere în propria noastră conştiinţă, unde găseam suficientă linişte sufletească ca să nu ne pierdem încrederea în noi. În oameni şi în noi. Şi în dreptatea din lume, care în cele din urmă, trebuia să vină..."

Cei care erau lipsiţi de o astfel de viaţă interioară, din care şi poezia făcea parte, clacau repede şi se prăbuşeau în disperare ori în abjecţie, dispuşi la compromisurile cele mai dezgustătoare devenind turnători şi tăcând jocul scelerat al torţionarilor. Puterea de a îndura condiţiile inumane, de frig, foame, bătăi şi batjocură, de lipsă a oricăror informaţii din afară ori a veştilor despre familie, a fost dată.

! opinia profesorului clujean, numai de această, şace de adâncime a inimii, care-ţi lăsa intactă identitatea cu propria-ţi conştiinţă, la acea oră de ocupaţie şi de dictatură stalinistă".

Iadul înjur şi raiul în inimă, pare o formulă mistică precum a acelor anahoreţi ori misionari care făceau abstracţie de toate răutăţile lumii, călăuziţi numai de lumina spiritului. Devine de înţeles atunci de ce demonia gregarităţii şi a absurdului trebuia exorcizată ori îndurată, iar necroza spirituală evitată cu orice preţ.

Una dintre soluţii este fervoarea religioasă, cum se întâmplă la Nicole Valéry Grossu, care scrijeleşte pe pereţii celulei versuri din psalmi şi găseşte în rugăciune o cale eliberatoare. Unei astfel de fervori, care pentru un credincios practicant şi, cu atât mai mult pentru un prelat, nu era ceva neobişnuit, monseniorul Ploscaru, viitorul episcop, îi adaugă poezia, adică soluţia evadării în estetic:

În fiecare dimineaţă, după rugăciunile obişnuite, încercam câte un vers. Eram preocupat să găsesc o rimă potrivită, o acţiune de completare a subiectului, să modelez o imagine. Trebuia să-mi pun la contribuţie şi memoria şi sentimentul… Nici nu putea fi vorba de o bucăţică de hârtie sau de un vârf de creion; ar fi însemnat săptămâni de carceră, cu apă pe jos, la «neagra»… Dar memoria «zdreanţă» a cules şi a imprimat versuri pe care apoi le repeta aproape zilnic în fiecare după-masă (…)".

Aceste versuri erau un suspin, o strigare, o invocare, sau un act de adorare închinat lui Dumnezeu! Mi-am găsit ocupaţia. Eram fericit şi liniştit. Conversam cu cerul, cu natura, chiar dacă nu o vedeam. La început, meditam misterele credinţei trăind clipe minunate. Nu mai eram singur… N-aş vrea să se creadă că, începând să fac versuri, viaţa din jurul meu s-a schimbat. Aceeaşi foame, acelaşi frig, aceeaşi singurătate, dar cu o viaţă de acceptare mai resemnată, mai liniştită".

O stare de graţie se poate obţine şi prin tehnica meditaţiei de tip oriental care permite accederea la un nivel superior al conştiinţei, cum i se întâmplă lui Silviu Crăciunaş10: Aceste vedenii erau însă diferite de halucinaţiile de coşmar pe care le avusesem înainte. Părea că ajunsesem la un nivel mai adânc al fiinţei mele, (…) aceste

Revolte şi consimţiri noi trăiri marcau începutul unei perioade de integrare spirituala (…) mi-am descoperit un echilibru interior; calmul şi controlul asupra trupului şi sufletului".

Pictorul George Tomaziu11 reface în gând simfonii, concerte şi

arii, creează lieduri pe care le şlefuieşte apoi îndelung, ori compune poeme. Nu poate picta, dar visează că o face. Învaţă de la episcopii catolici şi greco-catolici, pe lângă parabole, rugăciuni şi imnuri şi un adevăr fundamental, acela că este posibil a fi în lume fără să-i aparţii. Trupul răspundea şi el acestui semnal de evaziune prin elevaţie şi „îşi redusese funcţiile, intrase într-un soi de hibernare nefirească, constantă, având doar reacţii minime".

Numeroasele povestiri ale unor experimente trăite dramatic coincid, în esenţă: poezia de închisoare, scrisă sau recitată, devine act mistic şi cathartic. Face parte integrantă din acel act iniţiatic despre care vorbea L.D. Sârbu12 când se referea (cu o oarecare exaltare, putem presupune) la înţelegerea închisorii ca spaţiu al deplinei libertăţi: „Eu am fost castrat de lume, adică de călătorii şi excursii. Am involuat totdeauna, pentru mine Jilava este un tărâm iniţiatic egal cu Delos, Oxford sau Harvard, iar tăiatul stufului mi se pare egal cu stagiul Yoga al marelui nostru dispărut, Mircea Eliade. Spiritual fericit şi fremătând de intuiţii şi revelaţii nu am fost decât acolo" Or, respectivul act se leagă inseparabil de fericirea" steinhardtiană, a comuniunii intime cu divinul, prin fervoarea practicii creştine.

Pentru numeroşi poeţi de ocazie, poezia este redempţiune, hieratică şi eliberatoare şi face parte dintre principalele exerciţii de supravieţuire, evitând necroza spirituală şi, subsecvent, prăbuşirea morală. Similar se petrec lucrurile şi cu beneficiarii acestei poezii, deţinuţii care o transmit de la unul altul prin metodele cela mai ingenioase (bătăi în perete, inscripţionarea bucăţilor de săpun, etc.), o memorează, o colportează. Pentru poeţii autentici care au trecut prin închisorile comuniste, poezia dobândeşte o nuanţă în plus, aceea, esenţială, a finalităţii sale estetice. Spaţiul concentraţionar devine un teritoriu liric, cu tipologia sa umană şi categoriile sale estetice, cu imaginarul său inconfundabil, cu experienţele limită, fizice ori mistice ale eului, consumate într-un cerc infernal şi la modul atroce.

Gvr pateticul clar asumate patetic, eroic ori tragic.

*

Când vorbeşti despre poezia carceralului românesc, două nume sunt de neocolit: Nichifor Crainic şi, mai ales, Radu Gyr. „Nume consacrate înainte de intrarea în închisoare, poeţi autentici, de factură tradiţionalistă, cu accente mistice şi cu uşurinţă a versificării, mai ales în ceea ce-l priveşte pe Gyr, ei rămân şi în poezia de închisoare

pregnant sugestivi şi valizi estetic, prin învăluirea brutalei experienţe concentraţionare într-un halou tragic şi prin convertirea unei experienţe traumatizante, în profundă meditaţie existenţială. Toţi topoi-i consacraţi ai poeziei tradiţionaliste, credinţa, exaltarea mistică, eroismul şi dăruirea, mitologia naţională, familia, cultul strămoşilor, sunt reluaţi în poezia de închisoare, adăugându-li-se frisonul tragic fiinţial al experienţei directe, în condiţii de extremă duritate, la limita supravieţuirii.

Despre trecerea prin închisoare a lui Nichifor Crainic nu au rămas mărturii prea luminoase. Conduita sa, judecată după codul moral, de o exigenţă absolută al deţinuţilor politici, a lăsat mult de dorit. Teohar Mihadaş13 incriminează, cu un resentiment pe care memorialistica din Pe muntele Ebal îl păstrează încă viu, conduita degradantă şi delaţiunile infame la care consimţea fostul ministru (Tonegaru a fost una dintre victime). Slăbiciunile omului, concesiile – considerate degradante de ceilalţi – pe care le-a făcut în închisoare torţionarilor săi, l-au împiedicat să adopte o atitudine în linia eroismului pe care îl glorificase de atâtea ori în scrierile sale ori a purităţii morale creştine pe care o propovăduise. Nici colaborările de după eliberarea din detenţie, la revista Glasul patriei, organ de propagandă al Securităţii, general recunoscut ca atare, nu sunt mai onorante.

În mare parte, poeziile de închisoare au însă valoare şi răscumpără într-un fel, în câmp estetic, dezerţiunile morale prea numeroase ale autorului lor.

Ca director al Gândirii, ca poet, eseist şi jurnalist de o mare forţă polemică, Nichifor Crainic a fost principalul ideolog a ceea ce s-ar putea numi, cu o expresie a lui Basil Munteanu14, „tradiţionali

Revolte şi consimţiri sânul militant”, orientare care asocia, de pe poziţii naţionaliste de dreapta, ideea naţională cu ideea religioasă a ortodoxismului matricial, creator de stil în câmpul culturii.

Într-o lume care îi apare haotizată de păcat şi aflată în pragul apocalipsei, Crainic vede ieşirea din criza şi din marasmul spiritual, „lumina salvatoare”, în recuperarea de către spiritul tânăr (, Jiciodată marile prefaceri din istoria omenirii nu s-au petrecut peste capul tinereţii. Ea e cea dintâi care le trăieşte profund) a tradiţiei, în sensul doctrinei spiritualiste care desăvârşeşte în constelaţia familiară şi în colectivitatea naţională reflexul marii armonii cosmice al cărei

spectacol grandios ni-l oferă bolta universului". O concepţie cam nebuloasă care sancţionează căderile" sistemului democratic, „deruta acestuia", individualismul nesusţinut de nicio putere spirituală. Autorul ei se arăta vehement – pe drept cuvânt – fată de „colectivismul comunist" care păcătuieşte prin „exces de tiranie", dar se manifestă entuziast faţă de „noua sinteză", de ordine şi echilibru pe care o reprezintă fascismul german sau mussolinian, care rectifică, prin autoritate, „harababura democratică".15

Cum s-a produs pomenita „rectificare" şi cu ce consecinţe, nu mai e nevoie să amintim. Pârghiile „în care ne vom opinti pentru a sări dincolo de haos, în lumina salvatoare", cum profeţeşte mesianic autorul, nu ţineau însă, în niciun caz, de maşinăria, esenţial distructivă şi alienantă a vreunui sistem totalitar, fie el de dreapta sau – românii i-au simţit din plin consecinţele nefaste! – de stânga. De aceea termeni ca „românism", spiritualism", „cruciadă", generaţie" ori „tinerime" se nasc exclusiv din inflamările unei retorici pernicioase şi sterile, câtă vreme convocarea lor se face pentru a înjgheba o construcţie teoretică finalizată cu o siderantă enormitate: „Eu nu cred cu bătrânul Miron Costin că bietul om e sub vremi; eu cred cu Benito Mussolini că vremile sunt sub om, că puterea de voinţă a omului bărbat e capabilă să înfrângă grumazul Monstrului".

Din perspectivă istorică, falimentul militantismului său doctrinar nu mai e nevoie a fi comentat. Nici fondul religios al tradiţiei, care se cere a fi activat şi pus la lucru, ca o alternativă la

Gyr pateticul descompunerea morală şi la criza spirituală, nici redescoperirea izvoarelor religioase şi a intuiţiei rasei ori profesarea în ortodoxie a unui realism creştin în care materia şi spiritul, individul şi statul, sacrul şi lumescul, coexistă în armonie, nu sunt concepte mai lucrative decât primele. Timpul le-a infirmat cu severitate şi le-a făcut caduce ori de-a dreptul reacţionare.

Rămân însă şi idei valide din eseistica ori din lucrările teoretice ale lui Crainic. Consideraţiile despre plastica populară şi strânsa corespondenţă, în liniile ei fundamentale, cu stilul bizantin ori despre înrudirile muzicii tradiţionale cu cântecul liturgic („notaţia orientală a psaltichiei") sunt incitante la nivel ideatic, în propunerea unor „poteci" originale de interpretare a peisajului stilistic românesc. Lăsând la o parte o oarecare sentenţiozitate a formulărilor, ispitite prea adesea de definitiv, ideile estetice ale lui Crainic sunt alerte, pătrunzătoare şi

bine expuse, chiar dacă astăzi ele apar discutabile şi fatalmente perimate.

Ca poet (Şesuri natale – 1916, Icoanele vremii – 1919, Cântecele patriei – 1925, Ţara de peste veac – 1931), Crainic este desigur ilustrativ pentru ideologia poetică a Gândirii, pe care, din 1926, a condus-o. Peisaje mistice, spiritualizate, autohtonism, contemplativitate elegiacă, dar şi exaltarea vitalităţii telurice ori un anume energetism al spiritului în permanent dinamism, sunt liniile spectrale ale acestei poezii cu puţine ornamente stilistice, ascetică în expresie, cu ton profund, de litanie bizantină. Eul nu-şi îngăduie nicio tentaţie, niciun capriciu temperamental sau fantezie imagistică. Se lasă integrat unui peisaj esenţializat, eminamente agrest, spiritualizat cu necesitate, peste care sacrul a coborât în hierofanii spectaculoase. Iisus se plimbă prin grâu şi sacralizează cu prezenţa sa rodul, ţăranul se conduce după legi şi ritmuri imuabile, omul vieţuieşte sub „specie aeternitatis", ţara e una mistică, „de peste veac", iar pulsaţiile naturii sunt şi ele manifestări ale divinului, îmbrăţişat cu adoraţie smerită, imnic ritualică.

Citadinul se înfăţişează obligatoriu ca un spaţiu al pierzaniei unde, ca şi la Blaga în versurile din aceeaşi epocă, apocalipsa implacabilă bate la uşă şi un irepresibil sentiment al urgenţei alarmează conştiinţa. Deşi uzează de o imagistică tradiţională, atinsă de un

Revolte şi consimţiri oarecare convenţionalism, evocarea fesurilor natale", a imensităţii câmpiei, descrisă cu mijloace stilistice de o eleganţă sobră, în diferite momente „magice" ale zilei, poate emoţiona:

Întinderile voastre cu ondulate linii Pe lunga-nvălurare a holdelor mănoase, Domol se desfăşoară sub tremurul luminii şi pier într-ale zării adâncuri vaporoase.

Voi, şesuri dulci ca lenea şi largi ca nesfârşirea, Cu depărtări pe unde mirajele tresaltă".

(Şesuri natale)

G. Călinescu16 nu se abţine de a fi maliţios când decretează o stare de epuizare a mijloacelor poetice, de tip imn bizantin sau litanie şi, cu inimitabilele-i voluptăţi sarcastice, îl denunţă pe Crainic, care i se pare complet lipsit de sensul diafanului, că evocă o, J) unăre economică", pe când de fapt metafora ar fi trebuit să fie aceea a

„aspirației topirii în divin”:

„Dunăre, Dunăre, drum fără glod. Du-ne vapoarele grele de rod, Inima neamului nostru e-n grâne: Dăruie-o lumii flămânde de pâine”.

(Cântecul Dunării)

Uneori aspirația și fervoarea mistică dobândesc aspect de călătorie inițiatică înspre un teritoriu transcendent, „ținutul de dincolo” ori „țara lui Lerui – Ler”, zugrăvit în epura ușor naivă a picturii bizantine, cu o rostire stinsă, de patetism domolit:

„Ținutul de dincolo de mare, învăluitul Finister, E poate margine de cer și poartă către alt mister, Iar pentru gând cutremurare, Hotar de ar, străjer de ger”.

(Ținutul de dincolo)

Crainic are capacități aperceptive sigure, „antene” inefabile, îndreptate înspre arealul thanatic pe care îl surprinde, de la înălțimea unei serenități calme a viziunii, ca pe un mare și indecriptabil mister, o „adormire” în sens biblic, față de care spaimele au dispărut și a rămas doar frisonul întâlnirii cu ineluctabilul:

„De bezna ta, o moarte, nu mă tem.
Eu am trăit – Și știu că va să vii. Deci, nu te chem.
Tu – paraclis ierul năimit
Ce stinge candelabrele-n altare
Când liturghia vieții s-a sfârșit.
Eu am trăit”.

(Eu am trăit)

Meditația ontică și metafizică se vor regăsi, aceleași în esența lor, în poezia de închisoare a lui Crainic.

După încheierea războiului și instalarea regimului comunist în România, Nichifor Crainic va fi acuzat de Jegionarism, antisemitism, susținerea regimurilor de dictatură și a războiului antisovietic” și va fi arestat în anul 1947 după ce, mai bine de doi ani, trăise în clandestinitate, sub identități false, în mai multe localități din Ardeal, ultima oară ascunzându-se în casa unui preot din părțile Târnavei Mici, după cum aflăm din al doilea său volum de memorii17 Pribeag în țara mea. Mărturii de închisoare. Răspuns la actul meu de acuzare.

Va fi condamnat la muncă silnică pe viață și va rămâne în închisoare până în 1962, când este eliberat, cu doi ani înaintea decretului de amnistie a tuturor deținuților politici, din 1964. Eliberarea sa înainte de vreme și înaintea celorlalți deținuți politici, cu

învinuiri şi pedepse similare, a stârnit suspiciuni (se ştia că exista posibilitatea eliberării condiţionate, în schimbul unui angajament de colaborare cu regimul), pe care activitatea sa din libertate, îndeosebi colaborarea cu un oficios al Securităţii, destinat exilului, revista Glasul patriei, nu a făcut decât să le sporească. Mărturiile foştilor camarazi de închisoare

Revolte şi consimţiri despre comportamentul său în detenţie nu sunt, cum am mai amintit nici ele, foarte luminoase. Dar acum nu judecăm cu măsura eticului ci vorbim exclusiv despre valoarea mărturiei sale de închisoare realizată atât memorialistic, cât mai ales, poetic.

Duritatea regimului penitenciar comunist este bine cunoscută şi relatarea lui Crainic pare un déjà vu al ororii generalizate, cu umilinţe, privaţiuni şi indescriptibilă suferinţă. Un regim de exterminare care face apel la tot arsenalul de suplicii posibile, împinse dincolo de limita suportabilului: bătăi, foame, lipsă de condiţii igienice elementare sau de îngrijire medicală, epuizare fizică şi, peste toate, spectrul morţii, ori mai rău, al prăbuşirii morale. Ca pentru mulţi alţii, rezistenţa apare ca posibilă în spaţiul privilegiat al spiritului, accesibil însă doar acelora care găsesc resursele interioare necesare:

„Tăindu-i legăturile de contact cu prezentul, spiritul, care are multiple forme de viaţă, se reculegea în sine, de cele mai multe ori se refugia în sanctuarul memoriei, ca prigonitul din evul mediu în biserică, pentru a se salva (...). Ce investigaţie se putea sui cu tine în zborurile eterice ale rugăciunii, culegându-i pe ai tăi, pe prieteni şi pe duşmani, până la izvoarele sfinte ale milelor cereşti, implorându-le să nu le dea soarta ta de acum? Şi ce călău se mai putea pitula în singurătatea concentrată a atelierului tău mintal, unde zămisleai un poem ca un fir de crin, ridicat din bălegarul închisorii?

Dintre toate artele, toate îl părăsesc pe deţinut la poarta penitenciarului, afară de îngerul poeziei care îl însoţeşte, nevăzut, până în ceasul din urmă (s.n.)".

Împrejurările de detenţie, însemnând vieţuirea – ori, mai bine spus, supravieţuirea – în condiţii limită, de o precaritate vecină cu asceza, „mortificau simţurile", cum spune scriitorul şi acutizau percepţiile infrasenzoriale, esenţiale în surprinderea insesizabilului, adică în stabilirea unui contact cu etericul, cu inefabilul „trup de fum" („trup de fum trandafiriu /Iubim ce e şi ce nu e"), dintr-una din

poeziile sale: „foeţii de puşcărie, cu simţurile interzise sau mortificate samavolnic, au creat totuşi o poezie care seamănă cu cea normală, deşi condiţiile în care o făureau erau cu totul anormale. Ca şi Homer, n-aveau un petec de hârtie şi nici condei. Creau în spirit.

Gyr pateticul reţineau şi repetau în memorie”.

Memoria se dovedea esenţială în prezervarea şi transmiterea pe cale orală a creaţiei de închisoare. Uneori, pentru reconstituirea unei poezii, memoria colectivă participa solidară, reclădind din fragmente, întregul. Exerciţiul memoriei se leagă strâns de capacitatea de a comunica şi de povestire care îşi redescoperă aici una din funcţiile sale primordiale, de esenţă mitică, aceea de a reinventa lumea prin cuvânt şi, subsecvent, de a îndepărta haosul şi moartea. Se amintesc, cu voluptatea rememorării, întâmplări de acasă, dintr-un precedent biografic care apărea de-a dreptul paradiziac, se povestesc, cu iscusinţă fabulatorie – devenită legendară, în cazul unora – romane ori subiecte de filme, se susţin, catedratic, expozeuri sau dizertaţii pe teme de artă, istorie sau filosofic, unii rezolvă mental complicate probleme de matematică, alţii învaţă pe de rost lungi pasaje din Biblie, cu toţii reinventează şi îşi apropie o lume altfel pierdută, punând în paranteză, în acelaşi timp, sumbra realitate înconjurătoare. Precum ultimii supravieţuitori din romanul distopic al lui Ray Bradbury, 451° Fahrenheit, întemniţaţii plăsmuiau prin oralitate o lume compensatorie, altfel inaccesibilă: „Arta povestirii – scrie Crainicânflorea în această lume înghesuită într-o arcă a lui Noe, plutind pe talazurile necunoscutului, într-o ignorantă ermetică, unde parcă nu se mai ştia dacă există scris şi carte şi unde fiecare nu ştia ce-l aşteaptă mâine, unde această lume terorizată zilnic, avea nevoie de o evadare, de un narcotic artistic, pentru a uita măcar o clipă condiţia inumană în care vegeta”.

Iată că poezia se dovedeşte, o dată mai mult, un vehicul tenace de afirmare dramatică a spiritului liber, imposibil de îngenuncheat. Ştim în amănunţime cum a creat Crainic în închisoare, pentru că, din fericire, în memoriile sale, vorbeşte pe larg despre geneza acestor poezii: „fe când tovarăşii mei zăceau toată ziua întinşi pe jos, eu o petreceam în picioare, rezemat de zid, cufundat în lumea mea interioară din şesul dunărean, şuierând numai pentru mine vechile cântece haiduceşti ale regiunii şi amintindu-mi de poveştile cu haiduci, spuse de bunica şi de tata. Un fel de stare poetică cu freamăt de codru

se crease în mine”.

Diferite împrejurări, ţinând de concreteţea mizeră a vieţii de

Revolte şi consimţiri celulă, au ocazionat motivele unor poeme compuse în starea de semisomnie pe care o dădea asceza permanentă datorată foamei. Ele au fost memorate instantaneu de către camarazii de carceră şj5 transmise celorlalţi osândiţi, pe diferite căi, au devenit repede folclor de închisoare. Poeziile cuprinse mai apoi în volumul Șoim peste prăpastie au avut parte de această uimitoare – dată fiind severitatea condiţiilor de detenţie – circulaţie orală, beneficiind, în plus, de avantajul de a fi melodizate în stil folcloric, de vecinul de celulă, folcloristul Harry Brauner, spiritul generos şi cu desăvârşire liber, căruia închisoarea nu i-a putut altera generozitatea sufletească şi apetitul ludic.

Am dictat prima poezie vers cu vers, strofa cu strofa. Amiralul (Uoria Măcelariu. n.n.) o bătea în zid. Harry, de dincolo, o transcria pe soba de tablă neagră cu tencuială de var în loc de cretă. Urechile erau ţintite pe sală, să nu fim cumva surprinşi. Harry, cu o memorie excepţională, a învăţat-o repede pe dinafară. El avea insomnii fiindcă suferea de stomac. A doua zi, ne-a chemat la zid să ascultăm melodia compusă în timpul nopţii (...). Am rămas uimit. Într-o singură noapte compusese o melodie modulată perfect pe cuvintele poeziei”.

Procedeul se repetă timp de aproape două luni, interval în care Crainic compune în gând (posibilitatea scrisului era cu desăvârşire exclusă”) şi memorizează, bătrânul amiral transmite prin bătăi în zid, folosindu-se de alfabetul Morse, precum altă dată la marina de război, iar inepuizabilul şi tonicul Harry compune, mental desigur, muzica pentru acele poeme, integrat alături de poet într-un proces de simbioză artistică, desfăşurată în condiţii cu totul ieşite din comun, dar finalizată la modul exemplar, superior artisticeşte:

Sufletul lui strivit ani de zile în canonul singurătăţii, redus ca orice deţinut la un spectru de neom, prin toate privaţiunile ce despart total de viaţă, umilit, batjocorit, terorizat, faţă de demnitatea pe care o avusese afară, se răzbuna în această evadare artistică, izbucnea în această fântână arteziană cu jerbe strălucitoare de melodii care ne încântau şi pe noi, dar şi pe el, dându-i satisfacţia că nu suferea zadarnic, în această frenezie creatoare, libertatea mea interioară în care mă refugiam ani de zile, uitând infernul în care

Gyrpateticul trăiam, lărgită de libertatea muzicală a lui Harry, se

rotunjise într-un orizont material, vast cât o cupolă de azur, boltită peste zidurile strivitoare, peste lacăt de care se încuiau permanent, peste injuriile la fiecare pas; evadam în imperiul nevăzut al artei şi frumuseţir (s.n.).

E încă o confirmare emoţionantă a evadării prin artă, dintr-un spaţiu opresiv şi inospitalier, de genul celor pe care le ştiam de la Lena Constante şi de la atâţia alţi mărturisitori ai Gulagului românesc.

Poemele din ciclul Şoim peste prăpastie au fost scrise, după mărturisirea scriitorului, în condiţii de detenţie. Cel puţin în parte, vom adăuga, pentru că, citindu-le, avem impresia vie a unei prelucrări ulterioare, a unei restilizări, ba chiar a unor imixtiuni ideologice flagrante, îmi este greu să-mi închipui că în condiţiile de exterminare ale închisorii politice, deţinutul n-ar fi găsit alt subiect de meditaţie decât să se entuziasmeze de perspectiva, agitatoric propagandistică, a îndeplinirii planului socialist şi să nu aibă o dorinţă mai arzătoare decât, întocmai ca în poemele lui A. Toma ori alţii ejusdem farinae, de a se împărtăşi din „obştească fericire de-a munci”:

ud departe fluier de uzină Ce-aţâţă hărnicia tuturor. Ei, biruind o noapte de odihnă, Pornesc cu ditnineaţa-n ochii lor. De ce nu-mi daţi şi mie o unealtă? în perle de sudoare-aş străluci, Trăind cu toţi trudiţii laolaltă Obştească fericire de-a munci” (Cântec bolnav)

Ori îmi vine şi mai greu să mi-l imaginez pe Crainic cum înalţă, din întunericul celulei, pe care în alte poeme o aseamănă mormântului, ditirambice imnuri pentru pace. Probabil că Meţif* de la Glasul patriei nu sunt străini de asemenea derapaje jenante care l-au coborât pe „gândirist” în ochii foştilor camarazi de închisoare. Citim şi nu ne vine a crede cum deţinutul versifică precum la

T

Revolte şi consimţiri

Scânteia:

„Vânt mare bate peste lume Veni-va vremea şi acum e. Când miliarde-ntr-un avânt şi-acest împăciuitpământ va fi căminul omenirii”.

(Imnul păcii)

De la cântecul Dunării, fie ea şi „economică”. cum ricana cu maliţie criticul, la pacea universală, cominternistă, drumul este foarte lung şi indică tribulaţiile întristătoare ale unui intelectual român care nu a putut fi eroic – ori doar eroic – în închisoare. Când a reuşit însă,

aşa cum povesteşte în Memorii, să se înfrângă pe sine şi să evadeze în interiorul profunzimilor sale spirituale, Nichifor Crainic dă o admirabilă poezie a închisorii, văzută ca o bolgie infernală în care supliciile ating proporţii diabolice, iar trupul se luptă din greu cu limitele sale, în tot atâtea apocalipse ale fiziologicului. Foamea, frigul, umilinţa devin aici grandioase, cosmice, stihiale şi ducând la degradare fizică, la declasare umană şi la o umilinţă de proporţii biblice, ca în pateticul – deşi pare produs de o visceralitate prea accentuată-Cântec al foamei:

„De voi fi fost cândva ciorchine, Sunt azi o boabă stoarsă-n teasc, în flămânzenia din mine Turnaţi o zeamă şi renasc.

Îmi pipăi trupul cum se stinge, Un borş cu ştir l-ar încălzi; Un fir de iarbă de-aş atinge Fulgerător aş înverzi în ţara turmelor şi-a pâinii Eu zac pe lingură şi blid. Lăsaţi-mă s-acin cu câinii Ori să cerşesc pe lângă zid".

(Cântecul foamei)

În Memorii, Crainic vorbeşte frisonant despre acest adevărat flagel al închisorilor care era foamea, o stare de permanentă dezordine viscerală, animalică, degradantă, care era însoţită de stări halucinatorii, vecine cu dementa şi de o acutizare a trăirilor fizice, de proporţii uriaşe, dureros paroxistice:

foamea e instinctul primordial al vieţii. N-am suferit de sete, fiindcă apă ni se dădea. Dar tortura foamei am suferit-o cincisprezece ani, Ea poate anula în om toate celelalte instincte vitale. (…) Hrana noastră, alcătuită dintr-o zeamă zilnică, de două ori pe săptămână câte un sfert de pâine şi de cinci ori câte un turtoi. (…) Din asta rezulta o foame halucinantă. Halucinaţia îmbrăca formele cele mai variate. Cea mai obişnuită era aceea de a povesti ore întregi cum se pregătesc diferite mâncăruri în lumea de-afară. (…) Altă formă, stranie aceasta, era adorarea pâinii nemâncate, (…) dar forma cea mai primejdioasă a halucinaţiei o trăia înfometatul când ajungea să confunde bucata de săpun ordinar, ce ni se împărţea săptămânal, cu o bucată de caşcaval. Cei care îşi mâncau săpunul, mureau. (…) Foamea din primele trei-patru zile mă ustura în toate măruntaiele, mă ardea, mă frigea. Dacă ai tăria să stai nemişcat în pat, n-o simţi atât de violent, în această imobilitate de coşciug, repetam necontenit, zi şi noapte, o rugăciune ascetică de la Muntele Athos, care de altfel nu m-a părăsit o clipă în cei 15 ani de martiraj".

Cântecul foamei e un lamento dramatic, în obişnuitul registrul imagistic agrest, consacrat la Crainic, despre o dezlănţuire instinctuală care induce o disperare de proporţii cosmice. Referirile directe la concreteţea şi detaliul de o simbolistică grea a carceralului, nu sunt prea numeroase, spre deosebire de poezia lui Gyr, unde ele abundă. Universul limitat al celulei, gratiile, frigul, gardianul, dar şi pasărea care este hrănită cu firimituri din puţina lui hrană de către deţinutul înfometat, sunt. suprafeţele textuale care trimit în mod expres la spaţiul concentraţionar.

Altfel, poezia este una de meditaţie, nostalgic elegiacă, aplecată asupra condiţiei existenţiale a eului ori a condiţiei umane în general, de evocare minuţioasă a unor peisaje îndrăgite, recuperate

Revolte şi consimţiri prin retrospecţie, ori de sublimare poetică a fervorilor mistice consacrate, devenite salvatoare în detenţie. Valorile morale, religioase sau ale paradigmei etnice sunt privilegiate, ca şi în poezia lui Crainic de dinaintea detenţiei, neexistând o ruptură din acest punct de vedere. Tradiţionalismul recunoscut al poeziei sale nu suferă aşadar tulburări nici la nivel tematic, nici la cel imagistic ori de expresie.

Poezia poate însemna definire identitară, ca în Eu, care presupune asumarea condiţiei proprii şi necesara identificare cu un preexistent etnic colectiv: „În doina dulce-a mamei Dochii /Alunec din părinţi în prunci, / Şi deschizând pe lume ochii, / În cel de azi sunt cel de-atunci. // Văd cum Olimpul trist apune / în sfântul răsărit creştin. /Aud întâia-mi rugăciune /Şi-ntâiul gângurit latin", dar şi ton meditativ ori interogaţie mistică, într-o reciclare lirică a lui ubi sunt qui ante nos, închegată într-o coerentă parabolă flinţială:

Întrebat-am vântul, zburătorul Bidiviu pe care-aleargă norul Către albastre margini de pământ: Unde sunt cei care nu mai sunt?

Zis-a vântul: Aripile lor Mă doboară nevăzute-n zbor.

Întrebat-am bufniţa cu ochiul sferic, Oarba care vede-n întuneric Tainele neprinse de cuvânt Unde sunt cei care nu mai sunt?

Zis-a bufniţa: Când va cădea Marele-n întuneric, vei vedea".

(Unde sunt cei care nu mai sunt)

Lumea misterelor rămâne de nepătruns şi doar pragul morţii permite accesul în raza revelaţiilor esenţiale. Crainic are o bună percepţie a elementarităţii cosmice, a orizonturilor largi, nesfârşite, ca

şi a ritmurilor naturii, privite în secvenţialitatea lor rituală, folclorizantă. Spectacolul marilor aglomerări de nori, în plutirea lor peste nesfârşitele şesuri, frenezia germinativă a pământului, momentele importante ale ciclului agrar, precum însămânţatul sau secerişul (fiimţeam cum urcă spre nstelarea-naltă / Din grâul ars de soare un prinos l De-arome-mbătătoare laolaltă"), tablourile marine sunt câteva dintre morfemele unui discurs poetic de tip tradiţionalist care reface un univers compensator, prin evocare elegiacă – câteva poeme poartă în titlu cuvântul elegie – sau invocare mistică („Ca un miros suav de micşunea, / Străbate-mi iar, cu harul Tău, Iisuse, / îngenuncherea inimii supuse, /Lumina mea şi mântuirea mea").

Ca şi la Radu Gyr, dar fără fervoarea patetică şi substanţa hermeneutică a acestuia, prezenta christică este mereu invocată şi identificarea cu suferinţa Mântuitorului este expresă. Iisus rămâne însă o prezenţă exterioară ambientului carceral şi evocarea sau invocarea lui se face în spaţii exterioare unde harul se manifestă plenar, sacerdotal, oarecum canonic:

„Cw aur pe odăjdii, îmbălsămată tei Vor îngâna soborul prin geamurile mici. Eu recita-voi psalmul sublim 103 Iar tu, Lumină lină, m-aş bucura s-o zici.

Când, la sfârşitul slujbei, vom săruta sfios Argintul sfintei scoarţe de Evangheliar, Ne va părea o clipă că ne-a zărit Cristos, Mişcând încet perdeaua intrării în altar".

(Vecernie)

Excepţional, prin pregnanţa imagistică, la intersecţia a doua registre, naturist şi religios, ca şi prin viziunea unei alcătuiri munda-ne spiritualizate şi calde, potopite de lumină şi înveşmântate în sacru, într-un soi de revărsare panteistă, este Cântecul potirului, scrisă într-un ton psaltic grav şi ascetic ca un oratoriu bizantin. Dacă altă dată, în spirit gândirist, transcendentul era sofianic şi cobora pe pământ, iar Iisus se plimba prin grâu şi umplea de sfinţenie rodul, de data aceasta divinul nu se mai întrupează, dar se răspândeşte panteist în lucruri, recognoscibil în toate manifestările vitale ale naturii vegetale. Un

Revolte şi consimţiri

T

real rustic, naiv şi elementar, consubstanţializat cu ritmurile cosmosului, celebrează sacrul în actul primordial al muncii şi al

fertilităţii campestre, cu o delicateţe a liniei descriptive şi un abur stins al duioşiei evocatoare ce aminteşte de patina icoanelor bizantine:

„Când holda tăiată de seceri fu gata, Bunicul şi tata

Lăsară o chită de spice-n picioare Legând-o cucernic cu fir de cicoare; Iar spicele-n soare sclipeau mătăsos să-nchipuie barba lui Domnu' Cristos

Când pâinea-n cuptor semăna cu arama Bunica şi mama

Scoţând-o sfielnic cu semnele crucii, Purtau parcă moaşte cinstite şi lucii că pâinea, dând abur cu dulce miros, Părea că e fata lui Domnu' Cristos.

Podgorii bogate şi lanuri mănoase, Pământul acesta, Iisuse Cristoase, E raiul în care ne-a vrut Dumnezeu. Priveşte-te-n vie şi vezi-te-n grâne şi sângeră-n struguri şi frânge-te-n pâine, Tu, viaţa de-a pururi a neamului meu". (Cântecul potirului)

Basil Munteanu avea dreptate, fără îndoială, când vorbea despre gustul adânc al plenitudinii şi al divinelor rotunjimi sonore, care aduc aminte de gravitatea rituală a cântecului gregorian…"

Poezia creată în închisoare de Nichifoir Crainic18 este, în bună măsură, paradoxală: face trimiteri doar în treacăt – în câteva poeme! – la spaţiul carceral, în schimb, continuă şi împlineşte, cu o forţă şi cu un tragism al rostirii de care condiţia recluzionară nu e desigur străină, peisajul cunoscut, tematic şi stilistic, al poeziei sale de până atunci, încât se poate vorbi de continuitate şi nu de ruptură, de rostire într-o gravitate mai aspră a temelor fundamentale ale

Gyr pateticul oeziei sale şi nu de o reformulare a lor. În cea mai mare parte a ei, cestei poezii i se potriveşte mai degrabă sintagma de poezie creată în închisoare, decât aceea de poezie a închisorii.

Adevăratul reprezentant al poeziei spaţiului concentraţionar este, fără nicio îndoială, Radu Gyr. Poezia lui a avut o îndelungă circulaţie subterană, de dimensiuni enorme, inclusă obligatoriu în orice catehism al rezistentei anticomuniste, memorată de foştii deţinuţi politici, citată confidenţial până în '89, chiar înainte de a fi citită, repusă cu vigoare în circulaţie după aceea, când ea îşi consolidează un statut estetic sigur, chiar fără a fi contextualizată obligatoriu, prin încadrare în fenomenul mai larg al rezistenţei intelectuale sub comunism.

De altfel, poetul Adrian Popescu 19 care se dovedeşte în cazul lui Gyr şi un foarte avizat critic, vorbeşte despre o dublă posteritate a

autorului Sângelui temniţei: una majoră (poezia închisorilor şi baladele) şi alta minoră, constituită din „poezia discursivă şi retorică a imitatorilor săi din deceniile comuniste, când ardenta sa pandurească şi reala plasticitate imagistică servesc unui naţionalism resuscitat, dar deformat de propaganda ceauşistă".

Poetul are un talent indiscutabil, concretizat în pregnanţă imagistică şi virtuozitate versificatorie (Călinescu remarcă şi el versurile frumoase"), în stil tradiţionalist. În plus, Gyr a avut parte de un destin biografic uimitor, în dramatismul şi uneori în tragismul său. Principalele repere biografice: eroismul adolescentin, când tânăr „cercetaş de război" e rănit la Târgu-Jiu, pe când însoţea brancardierii militari, debutul liric, în manieră simbolistă, îndrumat la Craiova de Elena Farago şi mai ales de elegantul şi delicatul A. de Herz, colaborările la revistele literare bucureştene şi debutul editorial, aspecte ale vieţii literare din deceniile trei şi patru, le vom găsi consemnate în volumul de notaţii autobiografice Calendarul meu – Prietenii, momente şi atitudini literarz.

Lipsesc de aici detaliile despre angajarea sa în Mişcarea legionară, căreia îi scrie versurile pentru mai multe dintre imnurile şi cântecele sale faimoase în epocă, în 1938, la câteva luni după

Revolte şi consimţiri moartea lui Zelea Codreanu, în timpul represiunii ordonate de Carol al II-lea, este arestat şi, împreună cu majoritatea fruntaşilor legionari, trimis în lagăr (ca şi Eliade de altfel, închis la Miercurea Ciuc). Este eliberat odată cu scurta accedere la putere a Mişcării, din septembrie 1940 până în ianuarie 1941, apoi după rebeliunea legionară este arestat din nou, de data aceasta din ordinul Mareşalului Antonescu şi trimis pe frontul rusesc, în prima linie. Scapă cu viaţă, dar în toamna lui 1944 va fi arestat, de data aceasta în lotul ziariştilor cu orientare de dreapta sau extremă dreaptă. Este eliberat pentru scurt timp, la jumătatea anilor '50, dar va fi reîntemniţat în 1958 şi condamnat la moarte, pentru faimoasa poezie protest (care începuse să aibă circulaţie şi audienţă), Ridică-te Gheorghe, ridică-te Ioane! Va fi eliberat în 1963, înaintea amnistiei generale a deţinuţilor politici, ca şi Crainic, ceea ce ridică şi în cazul său unele semne de întrebare, sporite de colaborarea la Glasul patriei. (Ştim că exista posibilitatea de a obţine mai devreme libertatea, în schimbul unui angajament de colaborare cu regimul comunist).

Poezia lui Gyr, publicată înainte de detenţie (amintim selectiv

Linişti de schituri – 1924, Cerbul de lumină – 1928, Stele pentru leagăn – 1936, Balade – 1944), evoluează de la un simbolism elegiac, de factură minulesciană (cu tristeţi provinciale şi tremolouri lirice, date de o sensibilitate prin excelenţă citadină), la un lirism al vitalităţii şi debordantei individuale, cu intruziuni folclorice ori cu exuberanţe panteiste. Călinescu21 îl apropie, ba de Pillat (cu o notă haiducească în plus), ba de tradiţionalişti, catalogat ca „un medelenizant al Oltului" şi „un zgomotos vitalist", ba de Arghezi ale cărui „infiltraţii lirice" ar fi responsabile pentru verbozitatea poetului. Lungimile lirice, setea de taifas, ba chiar de tândălire, de adormire a spiritului critic în faţa cuvintelor, i-au fost imputate mai târziu – beneficiind aşadar de avantajul distanţei – şi de Nicolae Manolescu22, în Metamorfozele poeziei.

Nici E. Lovinescu23 nu se arată mai îngăduitor cu poetul – e adevărat el nu are la îndemână, la data scrierii pasajului critic din Istoria literaturii române contemporane, decât primele trei volume ale poetului. Exegetul îl taxează drept „poet folcloric" şi îi reproşează gongorismul" poeziei, născut din diluare şi abuz de

Discursivitate, ca şi din dorinţa virtuozităţii stilistice cu orice preţ. Tradiţionalismul „regional" al poetului nu pare nici el să-l încânte cine ştie cât, pe intransigentul critic.

E adevărat, opiniile lovinesciene se întemeiau doar pe creaţia de început a poetului, respectiv primele două-trei volume, dintre care plânge Strâmbă-lemne (1927) era într-adevăr populat, până la saturaţie, de personajele mithosului românesc (Strâmb ă-lemne, Sfarmă-piatră, Statu-palmă, Verde-împărat, Ileana Cosânzeana), învăluite de un duh al etnicului autohton, ce propunea o etică a impetuozităţii, a acţiunii nestăvilite şi a eroicului grandilocvent. O „lirică a voinicier, cum scrie Ovid S. Crohmălniceanu, 24 într-unul dintre cele mai comprehensive studii dedicate primei etape a poeziei lui Gyr, în care se consumă bravuri mitico-feerice, izbucniri herculeene şi revărsări de forţă urieşească. (Să amintim în treacăt, doar că una dintre revistele legionare militante ale epocii se chema Sfarmă-piatră). În aceeaşi linie, este conturat liric un autohtonism protoistorie, populat de figuri mitice ori ceţos romantice, tratate în regimul descriptivului baladesc: jupânul, haiducul, călugărul, guzlarul care, venit din nu se ştie ce depărtări, se pripăşeşte pe la curţile boiereşti şi încarcă de visare şi melancolie inimile domniţelor, pentru a-şi pierde

în cele din urmă viaţa, tocmai fiindcă a făcut-o să lăcrimeze pe tânăra stăpână a curţii.

Gyr versifică uşor, are o paletă imagistică amplă, vibraţie a lirismului, impetuozităţi eroice – un întreg pantheon naţional de figuri istorice şi legendare este convocat în poezia sa – dar şi suavităţi, ştiinţă a surprinderii miniaturalului, îndeosebi a celui vegetal, gracilităţi erotice sau gustul feeriei avântate, de tip romantic. Însă tocmai calităţile poeziei lui au devenit, prin excesivă uzitare, defecte, împingând lirismul în artificiu şi manierism.

Perpessicius care a vorbit în 1927 despre lirica tânărului Gyr şi despre excesele ei stilistice, îşi însoţeşte intuiţia critică de o stranie premoniţie, recomandându-i o necesară „penitentă" – desigur, artistică – pentru domolirea prea plinului imagistic: „În ziua în care se va fi hotărât pentru concentrare – poate într-o iarnă când haiducul din domnia sa va fi silit să ierneze, la figurat vorbind, într-un bordei de penitenţă, dl. Radu Gyr va smulge plaiurilor oltene.

Revolte şi consimţiri

Oltului şi Amaradiei, viziuni şi accente cărora să nu li se reproşeze nimic" 25.

Destinul a vrut, printr-unul din straniile sale jocuri, la „bordeiul de penitenţă" imaginat de critic, să dureze nu o iarnă, C (foarte multe, vreo 17, în condiţiile de exterminare ale recluzionaruluj comunist.

Adrian Popescu26 care e în general judicios şi nuanţat, pare tentat să-l absolve pe poet de vina păgubosului său angajament politic, de partea unei mişcări care – indiferent de contexte şi circumstanţe – rămâne una de esenţă totalitară: „Cazul lui Gyr e al oricărui poet care doreşte să-şi încarneze cu orice preţ idealul, transformându-se din visător utopic în militant al utopiei, iar utopia devine restrictivă şi normativă, alunecând uşor în intoleranţă şi sânge vărsat cu, aparent, cele mai nobile intenţii. Ştiu doar că poezia sa e o biografie esenţializată şi aceasta aparţine unui om generos, tumultuos şi poate naiv, în orice caz unuia care nu scrie versuri fade sau de «porunceală». El e o structură antinomică şi candoarea poeziei rezistă, chiar dacă peste ea ideologicul a aşezat o crustă verde, Candoarea, copilăros de naivă, eroismul uşor donquijotesc, senzorialitatea pe jumătate păgână sunt autentice, iar dragostea pentru ţară şi priveliştile sale, pentru figurile ei emblematice şi tutelare e sinceră".

O precizare se impune, totuşi: poeţii care vor să-şi „încarneze cu

orice preţ idealul", altul decât cel firesc pentru un scriitor, al finalităţii estetice superioare a poeziei lor, sunt, orice s-ar spune, activiştii unui ideal şi oficianţii unui crez, fapt care îi plasează în interiorul unei inevitabile servituţi, oricât de nobil ar părea idealul îmbrăţişat. A te consacra unei idei – cu atât mai mult unei utopii! – însemnă a face o opţiune decisivă, fie ea bună sau proastă. Gyr, ca atâtea alte spirite absolut remarcabile ale generaţiei sale, a făcut o alegere ideologică pe care istoria a invalidat-o şi a plătit pentru aceasta cu ani grei de închisoare, însoţiţi de o suferinţă purtată demn şi convertită în versuri adesea excepţionale. Dar toate acestea nu anulează eroarea fundamentală a opţiunii iniţiale şi nici ingrata condiţie de visător utopic şi, cu atât mai mult, pe cea de militant al utopiei. E de preferat ca poetul să rămână un visător pur şi simplu.

Gyr pateticul pentru care singura utopie este reprezentată de lumea imaginarului său. Altminteri, el va îngroşa lungul şir tragic de nefericiţi profesionişti ajutopiei sociale, devoraţi de propria lor himeră, precum un celebru erou al lui Koestler.

Suferinţa şi demnitatea ei pot însă răscumpăra o opţiune nefastă. Ceea ce suntem convinşi că s-a petrecut în cazul lui Gyr care, spre onoarea lui, rămâne consecvent cu sine, fără a se dezice de ideile în care a crezut – dovedite a fi falimentare – şi înţelege să plătească, fără a invoca vreo scuză, pentru angajamentul său. Ultimul cuvânt27, rostit în faţa Tribunalului Poporului, la 2 iunie 1945, se constituie într-o adevărată profesiune de credinţă:

Într-adevăr, sunt naufragii sufleteşti. Eu am avut o credinţă. Şi am iubit-o. Dacă aş spune altfel, dacă aş tăgădui-o, dumneavoastră toţi ar trebui să mă scuipaţi în obraz.

Indiferent dacă această credinţă a mea apare astăzi bună sau rea, întemeiată sau greşită, ea a fost pentru mine o credinţă adevărată, i-am dăruit sufletul meu, i-am închinat fiinţa mea. Cu atât mai intens sufăr azi, când o văd însângerată de moarte".

E de-a dreptul reconfortant, mai ales în contextul apostaziilor dezgustătoare de după război – aceleaşi, în cazul tuturor marilor răsturnări istorice – şi a frecventelor lepădări de vină, profesate cinic, prin lepădarea de sine, să vezi că există oameni (deveniţi mai toţi, autorii şi eroii impresionantului testimonial din închisorile comuniste) care au înţeles să-şi asume opţiunea şi să suporte cu stoică noblеţe consecinţele dure care, inevitabil, decurgeau din ea. În faţa unei

asemenea atitudini, mărturisirile autoreferenţiale târzii, din Calendarul meu2*, devin credibile şi conturează un portret de om integru, idealist, dar ferm, sentimental, dar determinat, dispus să îşi asume, integral şi autentic, atât trăirea, cât şi ispăşirea ei tragică:

„Temperamentul meu, dovedindu-se integral mai târziu, a păstrat din trăsăturile sufleteşti ale copilului de odinioară o oarecare sfiiciune şi reveria, adăugându-le momente de impulsivitate şi de mânie trecătoare – stinsă repede ca un foc de paie.

Sociabil, prietenos, exuberant, capabil de o generoasă afecţiune, sincer şi corect, just în polemicile literare din am tinereţii, m-am arătat necruţător în polemica literară, din ziarele

Revolte şi consimţiri anilor 1937 – 1940, caricaturizându-mi adversarul, dar luptând în scris, cu lealitate, nelovind pe la spate şi neatacând un om care ar fi avut mâinile legate sau un căluş în gură, împiedicat a-mi răspunde prin presă.

Dispreţuind infamia şi ipocrizia, egoismul şi avariţia, pedam cu mine însumi…”

Liniile esenţiale ale acestui portret nu numai că n-au fost modificate de închisoare (unde Gyr a avut o atitudine deasupra oricărui reproş), dar au dobândit acolo proeminenţă şi fermitate. Gyr a petrecut trei stagii în puşcărie, dar adevăratul calvar l-a cunoscut în temniţele comuniste, deoarece carceralul de tip bolşevic nu a semănat prin duritatea, monstruozitatea şi dimensiunea sa esenţial antiumană, de exterminare propriu-zisă, practicată cu metodă şi sadism, cu nimic altceva din sfera regimului penitenciar cunoscut până atunci. Iar Gyr mai avusese parte, har Domnului, de asemenea experienţe. Scăpat teafăr din tranşee, comuniştii îl vor trimite din nou la închisoare pentru alţi 12 ani, într-un lot al aşa-numiţilor criminali de război, în primii trei ani de detenţie poate trimite acasă poeziile compuse, dar din 1948 este privat de orice posibilitate de a scrie, memoria devenind în aceste condiţii principalul depozitar şi transmiţător al creaţiei de închisoare.

Se impune ca principalul poet al spaţiului „carceral românesc”, „un Homer al închisorilor”, cum îl numeşte unul dintre foştii deţinuţi politici, iar poemele sale se bucură de prestigiu şi de o circulaţie extraordinară printre deţinuţi. Niciunul dintre poeţii închisorilor nu a avut o forţă şi un talent asemănător în surprinderea suferinţei şi trăirilor dramatice ale omului ajuns să supravieţuiască în condiţii

limită, aflat în permanentă căutare a unor ipotetice căi de salvare. Dezumanizării constante, practicată cu o perseverentă diabolică şi prin metode de tip asiat, nu i se putea opune decât forţa spiritului, credinţa în Dumnezeu şi în valorile tradiţional perene: patrie, familie, camaraderie şi integritate morală – singurele în stare a se opune brutalităţii dogmatice şi gregarităţii atee.

Gyr devine cronicarul cel mai patetic şi mai emoţionant al universului recluzionar şi un apologet credibil – tocmai pentru că a profesat valorile amintite – al rezistenţei prin fibră morală, aceea care ateticul rodire – iluminare spirituală. Poezia sa pro Stor soluţia trăirii libertăţii individuale într-un spaţiu convingător soluţia i în speranţei într-o redemptm-Sber, VSL rezistenţei individual „nea finala se face de la asuma imprecaţii şi (

a abandonul – universului compensator de acasă, blesteme, la reveria Pro, ect al poeziilor sale, n

Evocându-l pe poet 5 inch, e supraeacarcerda. /ţ. face comuniste, sene-tecticazwg.”… te auric, ne-M Chl™Ltii. Aceştia au avut o menire şi un statut nu lor au ştiut să cânte numai de versificatori M * ™ „fo’ & Apostoli ai mântuirii.

SSZZZ „” = – „—” – „” – „>M M»… «…»?. * ÎL-jăr SSS

ale care ocaziona o 5 deosebire, aflat însă

— „«. – tem caii «; aciu iaia UCUS – tunw, comuniune cu un în afaraţionar, cu evaziunea spirituală exteriorului compensator, „. – A

Iluzionare, incluzând ale, şi sen-m t

nivelurile de r-JT – l terifiant, poezn întreg regun p?. Q

SSui-l L potope Ştie şi sufoc, individul:

Jnimă, viaţa plesneşte afară auzi-o, din toate păstăile ei… Aici gem zăvoare şi zornăie chei> Oftează la uşă drugii grei

I lacătul rage-njunghiat ca o fiară (Zăbrele)

Iţioasă

— J univers concentra-Lorfologiei sale particulare, rememorării metalizat, invazie a şi

VS privesc prinse 281

zdravăn de glezne, cu nituri

Revolte şi consimţiri fac un pas, vă aud zornăind fierăria.

Mă culc, mă ridic, sun din carne, din oase, pâinea mea sună, apa mea sună, somnul meu sună, Parcă întreg sunt făcut din fler şi furtună, Pe nicovală şi subt bar oase”.

(Lanţuri)

Cuprinsul îngust al celulei este teatrul propriu-zis al pătimirii, un spaţiu al batjocurii şi durităţii, al vexaţiunilor de tot felul şi al tăcerii impuse. Absenţa cuvântului, rostirea interzisă, înlocuită de tăceri grele, accentuează sentimentul degradării şi al coborârii pe scara umanului. Noncuvântul, tăcerea depersonalizantă se însoţeşte de o anomie generală, de pierderea identităţii, prin deposedare silnică de propria condiţie şi de propriul trecut, într-un proces de dureroasă reificare – individul nu mai e decât numărul de identificare înscris pe zeghe, „numărul cu care mă strigă / la terciul cu mămăligă, / la dus hârdăul afară… / numărul meu de fiară". – care capătă în conştiinţa celui închis proporţii de cataclism cosmic, de regresie dureroasă înspre un timp anistoric, al precarităţii şi spaimelor ancestrale ale fiinţei:

„Strângând din dinţi, primim de-a valma scuipatul fierea şi sudalma când ne-mbrâncesc şi când ne-njură, cu pumnii strânşi, tăcem din gură.

Ei, zidul, beciul, temnicerii Noi – numai cremenea tăcerii Ei – lanţuri şi bătăi şi ură. Noi – uriaş îngheţ pe gură". (Tăcere)

„Şi iar intru în bezne postume. Cine sunt? Cum mă cheamă pe mine? Aici nu mă strigă nimeni pe nume, sunt: mă, ăla – sunt nu ştiu cine…

— pateticul

Departe, odată, m-oifl chemat oarecum, oi fi avut o vârstă şi-un chip oarecare… Aici împlinesc sute de ani la-întâmplare, şi faţa mea e de fum. A murit lumea, a murit Dumnezeu.

Şi-am rămas doar noi trei întru toate:

veşnicia, celula şi eu;

Eu cu şacalii-n spate".

(Identitate)

Lanţurile şi zăvoarele, stereotipia şi duritatea programului zilnic, veşmântul degradant al deţinutului („vărgat ca jivina din jungle virgine /m-arunc peste mine, sălbatic, în salturi feline"), boala (spitalul penitenciar ocazionează un adevărat „reportaj liric"), alunecarea atroce spre o condiţie instinctual animalică, sordidul, mizeria şi moartea – prezentă obişnuită a puşcăriei – sunt reperele sumbre în acest spaţiu al nelibertăţii şi al recluziunii absolute (temniţele comuniste au practicat pe scară largă sistemul izolării penitenciare pentru ca, ţinut în absolută solitudine, deţinutul să cedeze psihic),

menit să destructureze şi să anihileze personalitatea umană.

Peste toate, ca şi la Crainic, foamea şi frigul, două suplicii permanente care duc, pe de o parte la o dureroasă mortificare a trupului, pe de altă parte la plăsmuirea halucinantă, a unui imaginar compensator, de hiperabundenţă gastronomică: „De ce nu se face-aşa o lumină, să văd că-n pragul celulei răsare Maica Domnului c-o strachină mare, Cu lapte şi azimaplină…”

(Foamea)

foamea zgâlţâie temniţa ca un crivăţ de mare turbare.

Vieţaşii cad din picioare, Sunt numai jind, numai gură, foame şi ura.

Orice suspin, orice vorbă e mămăligă şi ciorbă; ciozvârte de pâine ies de pe buze şi crapă în aer ca nişte obuze” (Foamete)

Frigul e un flagel nu mai puţin terifiant. De altfel, la Gyr, cele două senzaţii nu ţin, cum este firesc, de natura biologicului, chiar exacerbat până la trăiri paroxistice, ci de cosmic în manifestarea sa stihială, de natură infernală, care duce la degradarea şi descompunerea viului, într-un spectacol înspăimântător al macerării biologice:

„Curge, curge, din nesecate cişmele, Frigul, Frigul, teribilul Frig. Printre zăbrele dârdâie ziua de tipirig, Drevele clănţănesc din măsele.

Peste tot, în ciolan, în vine, frigul temniţei asmute zăvozi. Zdrenţe de piele se dezlipesc de pe mine. Ca nişte hălci de moloz.

(Frig)

Tăierea oricăror punţi de comunicare, singurătatea, izolarea (în regimul punitiv cel mai dur, adică la zarkă), depersonalizarea accentuează sentimentul de regresie, de coborâre în subregn, în spaţii strâmte şi întunecoase, proprii doar primitivelor fiinţe subpământene – şobolani, soboli sau cârtiţe – întinderi ale imundului şi ale pestilenţialului, marcate de putreziciune şi fetid care, iremediabil, erodează orice prezenţă a viului. Prietenii de singurătate ai deţinutului trimis la izolare ţin de biologicul rudimentar, „ploşniţa soră”. guzganul cumnat”, „mătuşa libarcă”, păianjeni, păduchi şi gândaci, purici şi şobolani, chitcani şi soboli, „complici de-ntuneric” care alcătuiesc un bestiariu al târârii informe şi al ascunderii depersonalizante în pântecele matricial al pământului. Un imaginar teriomorf al făpturilor

— Gyr pateticul

fliile şi general desconsiderate, devenite „cumetri de

singurătate", a care osânditul stabileşte o tăcută confraternizare în subuman:

„Şi voi lighioane surate, păianjeni, păduchi şi gândaci, numai voi, din pereţii posaci, călcaţi cu inimi de frate, prin orele mele înveninate.

Sugeţi-mi somnul „tristeţile şi deznădejdea mea nesătulă; dragi camarazi de celulă, roadeţi-mi nopţile, beţi-le".

(Cumetri de singurătate)

Claustrarea absolută („Putrezim de doi ani l în găuri de soboli, de guzgani"), însoţită de suplicii infernale, dantești, induce o conştiinţă acută a dezagregării fiinţei, nu numai la nivel moral, sub asediul turpitudinii permanente, ci la un nivel elementar fizic, care antrenează descompunerea trupului într-o cangrenare a biologicului, de o violenţă imagistică nemaiîntâlnită în literatura noastră:

„Vântul nu ne mai miroase pielea-mpuţită pe oase şi şoaptele subpământene duhnind a gangrene. Ploşniţa noaptea nu ne mai suge, Libarcafuge. Până şi muştele albastre An fugit de cadavrele noastre" (Zarkd)

Sordidul, olfacţiile miasmatice, trupurile caşectice, figurile livide, fantomatice („Toate ni-s aburi şi ceaţă l şi umblet, şi umeri, şi faţă" \ gurile ştirbe şi deformate, cu rânjet hâd, aparţin unei bolgii a infernului concentraţionar, populat de figuri desprinse parcă din schiţele terifiante ale lui Goya.

— Figurile estropiate şi existenţa vegeta

Revolte şi consimţiritivă, desangvinizarea – suntem într-un regim al palorii şi al lividuiuşi camuflarea în hrube întunecoase dau insului o înfăţişare de strigoi, de locatar al unei dostoievskiene „case a morţilor", de unde şi trupul şi sufletul ies iremediabil schilodite. De altfel, întreaga existenţă carcerală se desfăşoară în intermundii, într-un more geometrico în care viaţa şi moartea se întrepătrund, coabitează şi schimbă zilnic semnale intime:

„Te-am văzut într-o băltoacă amară: chip de mort, ochi de mort, mâini de mort. Al meu eşti tu, chip? A mea eşti tu, gheară? Chip de mort, ochi de mort, mâini de mort. Cumplit mai arăţi, arătare de moarte care nu moare!

Mă-ngrozesc când îţi văd în băltoacă faţa seacă, buimacă, ochii stinşi de stafie care tot moare şi-nvie".

(Chip)

Non-identitatea se asociază, firesc, cu non-imaginea.

Spectralitatea cadaverică a întemniţaţilor, debilitaţi până peste limita suportabilului, înaintând şovăielnic, cu lanţuri la picioare, brutalizaţi de paznici şi priviţi cu repulsie de cei aflaţi în libertate, pare a fi desprinsă prin forţa cu care sugerează damnarea tragică şi ineluctabilă, dintr-una din parabolele plastice ale lui Bruegel:

Jiupţi şi slabi şi ciuruiţi de ploaie, vineţi în amurgul citadin, zornăim sub bura de venin, poticniţi în fiare şi-n noroaie.

Târgul, însă fuge la o parte, case şi lumini se trag 'napoi, să n-atingă haita de strigoi care vin zdrăngănitori din moarte. (Convoi) 286

ateticul l moartea e o dimensiune obişnuită cu care în spaţiul carcera partea e în manifestări deţinutul coexistă, pe care mvoca o

Inroape tandre, deoarece F W epicentrul ororii pe care

J Mărturii zguduitoare ™> adesfăşurat în reprezentat satan. cul fenon n-a fi iJjarea de la putut devem solu a finala. nu câte unui condamnat, di un torti cate de tor i u ăte unui condamnat, di un tortionaru dezlănţuiţi. Şi la Gyr ocităţii chinurilor provocate de tor io f Q

Ş mai murit încă

Morţi sfinţi înlemniţi morţi sfinţi în lupte şi furtuni noi ne-am făcut dinvoi icoane sivă purtăm pe frunţi cununi. Nu plângem lacrime de sânge, d ne mândrim cu-atâţia eroi. Nlt neamul nostru nu vă plânge

Altminteri, dezumanizării, populată de gMn cele famelice ale JWJ-Jj se sacrul paté că uneori «renţiat al vieţi, de meh. soare din ge

retrage, pentru 1 loc neantului P de formă.

*" *

Revolte şi consimţiri carceral, iar erosul se proiectează ca figură in absentia, cel mă adesea mnemotic evocativ şi, doar rareori, cu manifestări libidinale Neagra nuntă şi temniţa-mireasă fac parte dintr-un ceremonial alegoric al matrimoniului tragic şi al nupţialului nefast, cu conotaţii thanatice, apropiat de secvenţa ritual folclorică a nuntirii unui mort, în care numeroasele elemente erotice, ţinând de nupţial sau de paleta ingenuităţii virginale, îşi rarefiază semnificaţiile, prin contaminare funebrală:

„M-au tot dus la neagra nuntă, să mă-ngroape, să m-ascundă, unde-i negura mai cruntă, unde-i ocna mai afundă.

Şi tu, Temniţa-mireasă, m-aşteptai la masa mare; numai lacrimi în pahar e, iar în bliduri fiere deasă.

Fă, mireasă, fă, spurcata, Ploşniţele ţi-s nuntaşii, sârba nunţiimi-ai jucat-o cu tâlharii, cu vieţaşii…

Şi-ri celulă-ntins-ai lesne pat de nuntă şi-ndrăgire, doisprezece ani în bezne să-mi sugi carnea mea de mire.

Doisprezece ani, sub şale putregaiul să-ţi frământ; şi duhoarea gurii tale să ţi-o port în piept, mormânt.

Cântă-mi moarte, din lăută Zi-mi cântarea cea mai cruntă Pentru cea mai neagră nuntă, 288

Cu mireasa cea mai slută…”

(Cântec de nuntă)

Oricât am căuta, nu găsim aici nimic din senzualitatea reprimata, izbucnită în forme fruste şi cu vehemente argotice, din flori de mucigai ori din poemele de închisoare ale lui Geo Bogza. Or, când exclamă: „cumplit te mai vor, Libertate, l poftele, mele-atâţate” sau „Ah, cu ce foame fecundă-aş pătrunde l între coapsele tale rotunde” (Libertate), e vorba, evident, de o corporalizare doar a abstractului, imaginat în tuşe violent descriptive, aproape expresioniste. Putem vorbi mai degrabă de o sexualizare a spaţiului libertăţii, a unui în afară, imaginat cu o febrilitate dezlănţuită, acompaniată de sugestii erotico-sexuale nestăvilite, împinse până la limita licenţiosului. Există o frenezie a luării în posesie, la modul carnal epidermic şi la nivelul unui imaginar al descătuşărilor libidinale, a acestui teritoriu virtual în care libertatea este feminin antropomorfizată, într-o pornire firească, născută din frustrare şi refulări constante. Posesia simbolică devine act de dezlănţuire orgiastică şi „destrăbălare” compensatoare:

ştrage o duşcă, pe beregată, de libertate şi de lumină…

Ah, o beţie-ntr-o crâşmă uitată, un haimanalâc pe chei până-n zori şi dragoste ridicată de subsuori şi-mbrăţişată, muşcată”.

(Jind)

Altminteri, carnalul este exprimat prin aluzii delicate, sugerând un „vis al cărnii” care poate avea, desigur, şi o conotaţie sexuală: „Măi şi totuşi să viseze / îi stă bine, cărnii biete, /făcând tumbe pe trapeze / şi pe şubrede comete, l Din adânc de chin bezmetic, l din celule, din morminte, / tot le-am smulge câte-un petic l zilelor cu trup fierbinte” Orice pulsiuni erotice sunt însă repede reprimate de austeritatea şi brutalitatea condiţiei concentraţionare care nu se lasă prea mult ignorată: „J) ar nu. Celula asta tâlhară J mă

T

Revolte şi consimţiri strânge de gât, mă sugrumă / Noapte, sorbi-ţi-aş drojdia-amară / şi carnea ta rece de spumă…”

Un filon arghezian, de bube şi mucigaiuri, de iz greu care vine dintr-un teritoriu al declasării şi uneori al abjecţiei, este detectabil îndeosebi în poemele din Sângele temniţei, deşi lipseşte pitorescul tipologiilor şi amănuntul picant ori adesea grotesc al biografiilor de închisoare, sesizat de Arghezi, cu un ochi avid în a surprinde ineditul burlesc al situaţiilor. Radu Gyr se arată a fi fundamental introspectiv pentru că însuşi regimul său penitenciar este altul şi ţine de condiţia de exterminabil al închisorilor comuniste, unde pitorescul lipseşte cu desăvârşire, înlocuit de tragismul suferinţei, între el şi Arghezi diferenţa e aceea a trecerii prin închisorile a doua regimuri politice diferite, ultimul, acela al unui stat totalitar pentru care deţinutul nu era decât un duşman care trebuia cu necesitate desfiinţat şi anihilat. Viaţa într-un astfel de regim recluzionar capătă inevitabil accente tragice.

Pecetea stilistică argheziană este însă imediat recognoscibilă în bocetul folclorizant, cu violente aluviuni semantice: „Tăicuţule, taică l feciorul tău se zbate ca o lupoaică, /se zvârcoleşte şi urlă în cuşcă, /şi zgârie drugii şi-i muşcă… (…) şi din tancul vostru, firav ca lumina, / nu se mai vede decât jivina, / jivina din temniţa asta turbată… / Jeliţi-mă, maică şi tată” (Zodie). Chiar şi o profesiune de credinţă, cu valoare de estetică implicită, nu poate imagina scriitura poetică decât tot în termeni subiacent arghezieni, cu izbucniri viscerale şi umoare neagră, cu mânie autoimprecativă, cu blesteme şi sudalme fioroase. Natural, în aceste condiţii, oftatul devine condei, veninul călimară, scrisul se face cu „urlet şi scuipat”, cu smoală, cu muget, cu vitriol, se transformă într-o injurie vastă, de proporţii universale, sub violenţa căreia lumea ar trebui să se mistuie purificator, prin focul de Gheenă” al cuvintelor.

„Smulge-mi-aş zdrenţe plămânii, Scoate-mi-aş fierea să-mi scot;
Să scriu cu oasele, cu hoitul tot – mânca-mi-le-ar câinii.
Nu mi-ar ajunge cuvintele, 290
Gyr pateticul nici spinii, nici mătrăgunele…” (Răboj)

Printre agenţii torturanţi care erodează fragilul şi mereu ameninţatul echilibru al fiinţei, amintirea este cu adevărat terifiantă. Evocarea vieţii în libertate şi a îndepărtatelor episoade de fericire domestică este departe de a avea – într-un regim de claustrare absolută – vreun efect sedativ ori tonifiant. Orice anamneză provoacă suplicii psihice indescriptibile care pot debuşa în nebunie sau în

inconturnabila tentaţie suicidară, de care amintea şi Bukovski, el însuşi un statornic brav al gulagurilor sovietice.

„Doamne, păzeşte-mă, Doamne, ai milă… Sunt ca o scorbură veche-ntr-un tei. În noaptea mea şi-a lăsat Amintirea prăsilă toate năpârcile ei.

Doamne, nici pieptul, nici ochii, nici gura, nu vor să-i mai rabde pojarul; mă zvârcolesc ca pe plită tiparul, atât de cumplită-i arsura.

Seacă-mă, Doamne, de-aduceri aminte, Aşa cum seci, vara, puhoaiele, şi nopţile mele aprinse, despoaie-le, Cum, toamna, pădurea o despoi de veşminte" (Rugăciune din celulă)

Un areal biografic îndepărtat şi irecuperabil, tulburat în coerenţa lui, de halucinaţie şi suferinţă („Când o fi fost fericirea aceea / cu umbre nepământean diafane?") este evocat elegiac, în maniera tenebroasă a lui Emil Botta, cu simboluri onirice pregnante, pe canavaua unui scenariu fantasmatic în care devin personaje – scrise cu majusculă – Amintirea, Tristeţea, Deznădejdea, care îşi descarcă apocaliptic peste sufletul osânditului „trenul negru încărcat cu tenebre":

În fiece noapte, din spaţii lichide.

Revolte şi consimţiri la uşa celulei opreşte, gemând o cotigă. Din ea se dă jos o umbră cu glugă: – Sunt A în întirea, deschide…

În fiece noapte, la gratii de fler, vine Tristeţea şi lung îşi întinde, spre mine, rânjind, zbilţul ei de hingher, şi-n zbilţu-i nemernic mă prinde".

(în fiece noapte)

În descripţia topografiei înfricoşătoare a spaţiului concentraţionar şi a contorsionatei psihologii a recluziunii, Radu Gyr are forţă şi vervă imagistică, pregnanţă în a surprinde sordidul şi suferinţa atroce, răzvrătirea instinctelor ori maleficiile claustrului, dintr-un microcosm al închiderii, al micşorării şi diminuării omului, până la coborârea lui involutivă în teluric şi mizerie fiziologică. Vocea sa lirică este întotdeauna patetică, răscolitoare, în stare să emoţioneze. Dar adevărata originalitate a lui Gyr, sensul înalt şi inconfundabil al poeziei sale este dat de capacitatea de reverie şi de percepţie metafizică, adică de spiritualizare a unui spaţiu atroce, prin transformarea lui în cadru mistic şi traseu iniţiatic, pentru a găsi un liman şi un sens, acolo unde părea că domneşte iremediabil arbitrarul şi absurdul.

Poetul imaginează cel mai complet şi mai spectaculos itinerar de convertire a suferinţei în experienţă mistică şi ontică, de îmblânzirea terifiantului prin reverie, de decelare a unor semnificaţii mitico-simbolice într-o experienţă limită, de natură tragică, îndeosebi în a doua perioadă a trecerii sale prin închisorile comuniste (1958 – 1963), viziunea evoluează dinspre context (cadrul şi ororile regimului penitenciar) spre semnificaţie adică spre identificarea de soluţii pentru evaziunea spirituală. În sublimarea lirică a suferinţei, ca şi în surprinderea procesului de metanoia pe care îl suferă eul în trăirea tragică a calvarului său, Gyr înregistrează certe reuşite. Rezistenţa anticomunistă şi antitotalitară, adică aceea a spiritului împotriva forţei gregare, a credinţei împotriva ateismului şi a valorii

Gyr pateticul

Împotriva dogmei ideologice, îşi află în el, marele poet. Având în plus faţă de Voiculescu care a ilustrat aceleaşi valori, prin operă şi conduita sa ireproşabilă, avantajul circulaţiei sub formă orală, cvasifolclorică, a acestei poezii.

Trăirea pătimită devine revelaţie şi întâlnire cu sacrul prin metanoia, adică schimbare la faţă, în sensul transformării esenţiale a eului, prin convertirea durerii şi a ultragiului în iluminare fiinţială:

„Doamne, fa din suferinţă pod de aur, pod înalt. Fă din lacrimă velinţă ca-ntr-un pat adânc şi cald.

Din lovirile nedrepte Faguri facă-se şi vin. Din înfrângeri scări şi trepte, din căderi, urcuş deplin.

Din veninul pus în cană fă miresme ce nu pier. Fă din fiecare rană o cădelniţă spre cer.

(Metanie)

Gyr este atins şi el de starea de fericire, dată de iluminarea lăuntrică şi de trăirea empatică a sacrului, asemănătoare cu cea a lui Steinhardt, o extază în care suferinţele devin etape dintr-o via dolorosa, iniţiatică şi revelatorie. O asumare, în sens christic, a pătimirii şi a calvarului, cu sentimentul frenetic al dăruirii de sine şi al jertfei fertile, cu conştiinţa şi elanul ofrandei mistice, în care pătimirea e o cale de acces spre sacru şi de întâlnire cu lumile subtile:

„Să mulţumim acestor zile şi-acestor nopţi ce ne pătrund, cu chinul darului fecund şi-al răstignirilor fertile.

Revolte şi consimţiri

Urcă-te, suflete, şi cântă, mai trist, dar mai înalt din glod şi

spune lumii c-ai dat rod, din pământeană rană sfântă".

(Să mulţumim acestor zile)

I dacă pică tot mai des din mine câte-o creangă frântă, în vârfuri, sus, grădina cântă şi-aşteaptă marele cules.

Sunt, Doamne, copt pentru cules".

(Sunt, Doamne, copt pentru cules)

Dimensiunea euharistică a suferinţei, considerată în sensul său etimologic primar, de împărtăşire din har şi de consubstanţializare cu acesta, implică şi asumarea trăirii şi îndurării, a rezistenţei şi a luptei, păstrarea nealterată – în ciuda tuturor opreliştilora visului şi a speranţei. Adevăratele înfrângeri sunt renunţările la vis", scrie poetul în Cântec de luptă, în timp ce trăirea eroică şi urmărirea neclintită a unui ideal, pătimirea şi non-abdicarea morală, dobândesc – conotaţii de hierofanie:

De unde crâncena putere? Ca din lumină mă ridic. Ce-afiert înfiere e-nviere, ce-a ars în smoală dă nou spic.

Eu însumi nu pricep cum lutul, Orbeţ în smoală şi-n prăpăd, Acuma vede nevăzutul cu ochii care nu mai văd".

(Postfestum)

Nu altfel stau lucrurile în parabola din Evanghelia Sfântului Ioan despre bobul de grâu care rodeşte numai atunci când moare. Cea mai înaltă ipostază a mântuirii prin suferinţă şi a trăirii plenare a sacrului este identificarea christică din cunoscutul As noapte Iisus

Gy r pateticul prin care eul suferă un proces mistic de adevărată christomorfoză30 în sensul identificării spirituale cu destinul şi patimile lui Christos şi cu sensul înalt – de răscumpărător al suferinţei – al misiunii sale sacre. Prin spiritualizarea pătimirii şi prin convertirea ei în iluminare, graniţă dintre contingent şi transcendent, se mută în cer, pentru a se şterge în cele din urmă.

Imaginea lui Iisus care stă ţărăneşte de vorbă cu întemniţatul, timp în care ia pe umerii săi patimile şi umilitatea acestuia, este memorabilă şi indică o soluţie certă pentru salvarea din infernul carceral. Somnul mistic – asemenea celui al Mântuitorului, în GrădinaGhetsimani – care îl învăluie, toropitor, pe om şi trezirea iluminată, la un alt nivel de conştiinţă a acestuia, indică indubitabil un parcurs al revelaţiei şi al sacralizării suferinţei şi a smereniei, prin contaminare metafizică:

„Oftând, şi-a întins truditele oase pe rogojina mea cu libărci.

Prin somn, lumina, iar zăbrelele groase lungeau pe zăpada lui vărgi.

Părea celula munte, părea căpăţână, şi mişunau păduchi şi guzgani. Simţeam cum îmi cade tâmpla pe mână, şi am dormit o mie de ani…

Când m-am trezit din grozava genune, Miroseau paiele a trandafiri. Eram în celulă şi era lună, numai Iisus nu era nicăieri".

(As noapte Iisus)

Suportul metafizic şi o etică a eroismului şi a rezistenţei, îndelung exersată, în pofida, tuturor obstacolelor, fac posibilă supravieţuirea şi afirmarea irepresibilă a principiului vital: Vezi, Viaţa? Eu încă mai sper / şi zilnic din mine mănâncă / mocirla şi încă, şi încă… /Şi eu tot te vreau, tot te cer" (Vezi, Viaţă…).

De ethosul luptei şi al rezistenţei, al unei atitudini militante

Revolte şi consimţiri în ultimă instanţă, se leagă poemul Ridică-te, Gheorghe, ridicare Ioane! cel care i-a adus poetului condamnarea la moarte şi Ka prilejuit a doua trecere prin închisorile comuniste. Un poem angajant, viguros, pe un ton scrâşnit şi vindicativ, o adevărată chemare la lupta împotriva unei puteri ilegitime:

„Ww pentru o lopată de rumenă pâine, Nu pentru pătule, nu pentru pogoane, ci pentru văzduhul tău liber de mâine, ridică-te, Gheorghe, ridică-te, Ioane r

Pateticele colinde întemniţate, rostite în ton de cantilenă tragică, indică şi ele o celebrare plină de dramatism a sacrului, dublată de patetismul delicat al evocării şi însoţită de un halou de mister pe care l-am regăsit şi în faimoasa scenă a sărbătoririi Paştelui în mina de plumb de la Cavnic, descrisă monumental de Ion Ioanid.

/4 venit şi-aici Crăciunul să ne mângâie surghiunul. Cade alba nea peste viaţa mea peste suflet ninge. Cade alba nea peste viaţa mea care-aici se stinge.

O, Iisuse împărate, iartă lacrimi şi păcate!

Noi te-om aştepta căci pe Crucea Ta stăm bătuţi în cuie.

(Colind)

Radu Gyr s-a dovedit încă de la începuturile sale literare, un versificator virtuos şi un imagist pregnant, cu certe reuşite în registrul imaginarului poetic de tip tradiţionalist, în care s-a mişcat pe un portativ destul de larg, de la versul viguros, cu muchiile zgrunţuroase, ale eroicului naţional resuscitat, la retrospecţii elegiace, meditaţii nostalgice ori la baladescul cu inserţii parabolice31. Câteva

remarcabile poeme ori balade târzii (întoarcerea lui Ulise, întoarcerea din cruciadă, Noi nu am avut tinereţe, Identitate, la buntur anni), cu nimic mai prejos, ca atmosferă, imagism şi ton, decât realizările similare ale poeţilor Cercului literar de la Sibiu, propun alegorii lirice pentru un destin zbuciumat, privit în dramatismul avatarurilor şi tribulaţiilor sale, dar mai ales înfăşurat tragic într-o servitute esenţială, aceea de a fi rămas prizonier al propriei biografii, cantonat irevocabil într-un illud tempus dramatic şi într-un trecut pe care îl învăluie, în ciuda turmentelor şi meandrelor sale, de o caldă nostalgie retrospectivă, în acest sens, întoarcerea lui Ulise este pilduitoare pentru că recompune, în evocarea nostalgică, stinsă şi uşor patinată a măreţiei pierdute şi a eroismului sterilizat de vinovate inconştiente, destinul odiseic, fatalmente dilematic, al eroului care a rămas prizonier implacabil al momentului său de măreţie şi al unei finalităţi incerte, de care se îndoieşte tot mai mult. În fruntea mesei stau cu mirt pe frunte, dar dorm de mult sub zidurile Troii… Mesenii râd şi cupa mea se umple – voi beţi cu morţii şi cinstiţi strigoii. Eu am rămas sub zidurile Troii.

Mă pipăiţi pe umeri, pe veşminte, încredinţaţi că am venit ’napoi, ci e. u sunt numai sute de morminte în leşul care umblă printre voi.

Îmi povestiţi de temple cu pilaştri, despre noi zei ce-n lipsa mea crescură – eu vă băsmesc de morţii mei albaştri, rămaşi sub Troia sau prin mări de zgură, şi moarte, nu cuvinte am pe gură.

În cinstea mea poftiţi aezi la cină, 297

Revolte şi consimţiri ca să mă cânte ca pe toţi eroii, dar numai umbra mea cu vin închină;

eu dorm demult sub zidurile Troii”.

Frumuseţea alegoriei poetice este revelatoare pentru tragismul existenţial al condiţiei învinsului, în care destinul zbuciumat a lui Gyr se încadrează perfect, iar poezia sa o asumă la modul superior.

42 de

„… „şi de anul.

dramatice ţ… de melor. Pentru ca

Blaga ultimul

— E = S””;

ITulă poetică, «L antum, de şi apare în –, trepte, uiumul sauj

I Clujul, în circumstanţele istorice creaţia postumă, în

cvasi-integra-wa poezii publicate de către G. la 7 aprilie 1961, aşadar cu numai întins de la poemele publicate în 5 scriitor: poezii 1940 – 1944), Corăbii de cenuşă, Cântecul, oeme grupate astfel, inclusiv navo., lui 1961, de către poetul însuşi – îi cu numeroase permutări şi revemn.

soarebi Hletoamnă, * ** * ***

ce ţin de secret, cune-s cute.

Un al doilea

Htatea ei (cu

Ivaşcu în revtsta o zi înainte de «K «răe «*/fier, Cdatf la ciclurile consacrate:

OCH/M/, Ce.

ultimele, ser.se n ar, «-m urma unei labonoase

Blagau Mmul

Ciudata simetrie continuă, cu insignifiante abateri, şi la nivel numeric: 250 de poeme publicate în timpul vieţii poetului (în volumul întâi al ediţiei sale critice, George Gană reia alături de poeziile antume şi Catrenele fetei frumoase, tipărită postum) şi ale 249 tipărite postum (cele 246 + 1 din ediţia Gană, la care se adaugă poeziile Părinţii şi Deviza Sfântului Augustin3, descoperite de fiica poetului în dosarul acestuia de la Securitate).

Dincolo de amănuntul tehnic şi bibliografic, util mai degrabă istoricului literar ori eventualului îngrijitor de ediţie, pentru mai buna lecţiune a textelor, invocata simetrie sfârşeşte brusc, când se ajunge la receptarea critică a creaţiei celor două perioade. Majoritatea exegeţilor lui Blaga s-au ocupat preponderent de lirica antumă, ignorând ori trecând grăbit peste postume. Cele câteva contribuţii critice cu adevărat valoroase nu reuşesc, ca întindere cel puţin, să echilibreze balanţa. Poezia antumă s-a dovedit a fi, cel puţin până acum, mult mai atrăgătoare pentru critici. Aceştia au procedat la exegeza ei, prezumând deseori o dialectică strânsă între poetizare şi filosofare, abordată printr-un soi de critică lirosofică sui-generis, pentru care conceptul vine în chip necesar să determine şi să clarifice trăirea. Dacă nu e excesiv, demersul nu e lipsit de o anumită justificare. În scriitura antumelor, poetul pare situat în strânsă dependenţă faţă de ideile forţă ale sistemului său filosofic, dominat de o stare de contaminare perpetuă a registrelor expresive şi de transgresia fluidă a limbajului dinspre conceptual spre imaginar, în binomul creator poezie/filosofie raportul dintre constituenţi, e unul fluid şi mobil, fără aserviri ori

condiţionări hazardate, iar cei doi termeni în chestiune schimbă în permanenţă semnale atât de puternice încât, inevitabil, iradierea dinspre unul spre celălalt se produce cu necesitate, chiar dacă autonomia genologică nu poate fi pusă în discuţie. Chiar şi un adept al individualizării nete a limbajelor, filosoful Vasile Băncilă4, bun cunoscător atât al filosofiei, cât şi al poeziei lui Blaga, concede că, deşi cele două registre în discuţie se intersectează doar pentru a se „valorifica reciproc", în un specifică lo-fiei apare sune ca ori, mai ales, din etapa poeziei postum largi volute speculat expresionismul întreagă poetică a

— Mdoială * «** lesne recognosc. b stilistică blagiană de pana la ce ecare poezie a lui o»)

* «"!

unul accent ai după ce: împlinit phioSO * „ric. «T-i

Momentul în care Vf<" J°? orice contami" are prin reflex.e. Or, în faţa ideaţiei filosofice, caş de-o fe Q

acest moment zero al rev, s» La dorului dezinvoltură a eulu, poetic la um* P. În

*, apetenţa filosofantă cu al fervorilor religioase, ofensiv şi polemic o

cu refracţii lirice Tara ideogramel

— Ea ce forma matr. cea esne.

stilistică blagiană de pana la în favoarea unei hnc, bruscă a imaginamim poeuc con

„Emediate a eului, în care ţ» dobândeşte autonoma»

Interiorul sau în Prealma fj-Mpacitate de introspectare. distanţă, concomitent cu o u, Ioan P sincretizează

Teritoriile interiorrtăţii în «J psihismu, infrasemnale subtile,» ţât-ddu-se a fi validate de profund, necenzurate de conştun ţa? noii lui de rigorile vreunui sistem fi oso Re, v «din abordare lirică pe care Blaga l rel" – n.

Rejectând, «. om a de

natural spre pree telurică), a biolog. culm dimensiunea T

senzual şi carnal.

J

Revolte şi consimţiri marcând o certă deplasare a eului poetic dinspre metafizic spre fizic dinspre contemplaţie spre trăire, dinspre mirabil spre asperitatea unei concreteti provocatoare. Aici Blaga se

înfăţişează în ipostaza de mare poet, ceea ce face ca imaginea celor două feţe ale poeziei sale antumă şi postumă, să semene, în simbolistică şi în semnificaţie, cu cea a postumelor eminesciene. Minus spectaculosul destin de receptare al acestora din urmă, ultimul Blaga fiind semnificativ mai puţin frecventat şi mai ales prizat de conştiinţa critică.

Ce clivaje s-au produs în suprafeţele textuale şi în dinamica conştiinţei artistice a poetului după 1940? Pe plan psihic o sensibilitate manifestă, ulcerată şi retractilă, mărturisind o perpetuă stare de veghe, de hiperacuitate şi încordare a simţurilor, pare a trăda consecinţele unei traume interioare profunde, trăită de eul creator, o reverberaţie a unui timp al crizei, resimţite deopotrivă la nivel istoric şi biologic, o stare frisonantă de disconfort şi anxietate pe care interioritatea poetică o amplifică enorm, la dimensiuni apocaliptice.

Cataclisme şi dezertări: războiul, părăsirea Clujului, pericolul iminent al bolşevizării ţării şi apoi, sub ocupaţie sovietică, nefasta lui materializare, cu tot cortegiul de suferinţe pe care le-a iscat, repercusiunile grave pe plan personal, deturnarea destinului său social spre izolare şi privaţiuni, pe scurt, imposibilitatea exprimării omului public şi reducerea eului creator la frustranta (dacă ignorăm ipostaza de traducător) perspectivă a creaţiei de sertar. Cu toate punţile tăiate înspre lumea căreia îi aparţinea, condamnat la claustrare şi la permanentă supraveghere din partea Securităţii, în fapt prizonier al unui regim concentraţionar, chiar dacă nu carceral în sens propriu, Blaga se permeabilizează sufleteşte şi se focalizează asupra propriei interiorităţi pe care o scrutează cu minuţie, dar fără condescendenţă, cu pasiune, dar şi cu – nu arareori – detaşare amar-ironică. Existenţa contemplată în întemeierea sa mitică, face loc existenţei asumate în plenaritatea paradoxală a trăirii ei. Neliniști, spaime, anxietăţi, teroare istorică, eros carnal, vitalitate naturistă, regresiuni fantast baladeşti, eclatante ale vegetalului, presentimente

— a

thanatice percepute acut, toate acestea definesc până la nuanţă, un eu pătimitor, iar nu contemplator, care se conjugă pe sine în paradigma existentei concrete, a preeminentei faptului biografic, tentat acum mai degrabă de insolitul şi spectaculosul frust al trăirii, decât de eterate peripluri metafizice.

Cosmosul, la rându-i, înţesat şi saturat altă dată de mistere,

pulsiuni metafizice şi infecţii divine, care îl mistuie în chip de inexorabilă boală, teritoriu prin excelentă al hierofaniilor şi al unui transcendent coborâtor şi sofianic, se metamorfozează esenţial. O privire poetică mai aspră şi mai dispreţuitoare fată de convenţii îl despoaie de mistere şi îl articulează coerent, vizionar, în puritatea sa monadică şi în primordialitatea celest armonică a implacabilelor ritmuri siderale. Eul pare acum mai degrabă tentat de mecanica subtilă şi implacabilă a curgerii heraclitiene, a micii treceri, de această dată, prin care se integrează organic în contingent, intră în ritmul acestuia şi se consumă odată cu el. Fervoarea mistică a lăsat loc unei seninătăţi de tip eleat, combinată cu disponibilitatea epicureică spre asumarea plenară a clipei, într-un act în care trăirea nemijlocită înseamnă implicit, îndepărtarea spectrului morţii şi a tuturor frisoanelor ori anxietăţilor legate de el.

Niciodată Blaga nu a fost mai veridic, mai profund şi mai universal, în semnificaţiile liricii sale, decât în dramatica şi patetica statuare existenţială de acum, conştient de condiţia sa biologică, aflată sub semnul precarităţii, în continuă luptă cu limita acerb constrângătoare pe care o înfruntă cu forţa crosului sau a unei debordante vitalităţi. Un veritabil tratat de peratologie lirică, de un grav patetism, prin care se exorcizează moartea şi se amână stingerea, expus într-un regim al imaginii poetice de o tragică solaritate declinantă, desfăşurat pe portativ predominant elegiac.

O seducătoarea ipoteză critică a lui Ovidiu Cotruş, îl plasează pe poet în descendenta şi similaritatea destinului biografic al lui Goethe. Ca şi poetul german, Blaga este îngrozit de ideea morţii spirituale care ar putea preceda moartea fizică. De aceea

Revolte şi consimţiri lumea este contemplată cu aviditate, în miracolul diversităţii sale şi în articularea spectaculoasă a unor sensuri eterne, de la cele umile decelabile în manifestarea „logosului larvar", capabil să procure bucurii şi încântări dintre cele mai exuberante, la cele înalte, ţinând de regăsirea purităţii originare ori de transcenderea tiparelor. „Tiparele existentei se cer umplute cu conţinuturi noi; (...) se pare ca poetul a suferit un proces de reîntinerire a întregii sale fiinţe, descoperindu-şi o tinereţe mai bogată şi mai exuberantă decât cea pe care a trăit-o «aplecapteşte întrebările lumii» (...). Integrarea în viaţa naturii este în acelaşi timp întregire, depăşirea fragmentarului, comuniune cu marea unitate din care facem

parte. Blaga valorifică dintr-o perspectivă nouă panismul şi exaltările dionisiace din primele sale volume".

Cu certitudine postumele aduc o esenţială modificare de viziune şi de atitudine lirică, o restatuare, prin determinanţi noi, a eului creator, inflexii proaspete, viguroase ale vocii poetice, nu neapărat opuse, ca registru imagistic sau expresiv, celei consacrate de antume, ci complinindu-se într-un fel cu aceasta.

Primul ciclu al postumelor, Vârsta de fler, stă indubitabil sub semnul istoriei. Un eu liric ce contemplase şi conturase cu prodi-giozitate imagistică, eterate spaţii metafizice ori spiritualizate peisaje transcendentale, se află acum în inedita postură de a se autocontempla ca subiect al istoriei, printr-o autoscopie dureroasă şi dificilă. Este departe de situaţia fericită şi confortabilă pe care o evoca6 într-unul din aforismele sale „în tinereţe îţi plac peisajele; la bătrâneţe peisajele saturate de istorie". Numai că acum nu este vorba despre un timp al istoriei contemplate, ci de unul al istoriei trăite la modul dramatic, imperativ şi dureros. E un plonjeu al spiritului creator, într-un timp al involuţiei şi al regresiunii, provocator de mari sfâşieri lăuntrice, dramatic şi traumatic în acelaşi timp. O „vârstă de fier", după metafora de inspiraţie hesiodică, destructurantă şi devoratoare.

Blaga ultimul

atât pentru creator, cât şi pentru omul social.

Datarea poeziilor din ciclu face subiectul unei discuţii care rămâne încă deschisă. Nu are însă absolut nicio importanţă dacă acestea au fost scrise doar între anii 1940 – 1944, după cum sugerează un înscris al poetului, pe unul dintre caietele care le conţin, sau şi ulterior acestei date, cum crede George Gană7, aducând în sprijin argumente de care se poate ţine seama: „greu de presupus că toate poemele din care e alcătuit, în final, ciclul acesta, existau încă din 1944 şi că Blaga alegea din ele unele titluri ori de câte ori îşi grupa producţia lirică, lăsându-le pe celelalte deoparte. Mai probabil este că gruparea la anumite intervale într-un ciclu nou sau, începând din 1957, în mai multe, avea în vedere întreaga creaţie nepublicată a poetului. Cum trebuie înţeleasă atunci indicaţia de pe coperta ciclului Vârsta de fler: «Poezii – 1940 – 1944»? Ea apare şi în caietul manuscris al ciclului Domnia soarelui de toamnă. (…). Cred că ea se referă mai degrabă la anii de care sunt inspirate poeziile (dacă nu toate, acelea care dau

tonalitatea ciclului) decât la epoca în care au fost scrise. Creaţia de după război a lui Blaga se întemeiază în bună parte pe o poetică a amintirii…”

Timpul interior incongruent şi traumatizant, marcat de vexaţiunile unei istorii deturnate şi ieşite din matcă, nu se referă, fără îndoială, doar la perioada 1940 – 1944. Tot ceea ce a urmat, până la moartea poetului, adică instaurarea ilegitimă a comunismului şi consecinţele nefaste care au decurs de aici, stă sub semnul maladivităţii unei istorii desfăşurate sinuos între absurd şi tragic, pe o spirală de involuţie a. fiinţei istorice, de coborâre pe scara ontologică înspre un subregn al primarităţii ancestrale, nu al aceleia mitice, desigur, ci al uneia informe, dominate de rudimentarul biologic.

Naratorul din Luntrea lui Caron meditează şi el în acelaşi sens, în timpul retragerii înspre munte, pe Valea Sebeşului, din faţa bombardamentelor şi a iminentei sosiri a trupelor de ocupaţie: „Înconjurat aşa, pentru un moment, de lumea ciobăniei pe o şosea cu asfalt, mă purtam cu gândul la bombardierele ce puteau să-şi facă

Revolte şi consimţiri apariţia printre mieluşeii cerului. Eram încercat de simţământul acut că «istoria», întruchipată în bombardiere imaginare, ne alungă spre «preistorie», spre o preistorie multimilenară, simbolizată rfe ciobănia din preajmă. Ciobanii, oile, măgarii şi dulăii ne întâmpinau la fiece pas, spunându-ne că ne găseam, într-adevăr, nu pe o şosea, ci pe un drum ce ducea din istorie, înapoi în preistorie” (s.n.).

Or, preistoria, în cazul acesta, nu are numai accepţia ontologică dezvoltată de gânditor în Fiinţa istorică9, aceea de nucleu de viaţă şi de spirit, care prin modurile sale de manifestare opune rezistenţă istoriei şi converteşte în simbolism etnocultural motivele cu care aceasta din urmă o alimentează, ci se încarcă aproape întotdeauna, de conotaţia peiorativă de subistorie, vizând o temporalitate istorică regresivă, degradată şi involută. În sens blagian, istoria şi preistoria pot fi paralele şi în raporturi de coexistentă echilibrată, în timp cesub istoria, ca ipostază malefică a devenirii istorice, minează toate aceste raporturi stabile şi reduce trăirea istorică la primaritate şi instinctual.

Vârsta de fler, aceea a maximei degradări şi incongruenţe, dominată de spectrul „terorii multiforme”, cum spune în alt loc scriitorul, presupune pentru eul poetic intrarea într-o nesfârşită paradigmă de determinări categoriale negative: anxietate, angoasă,

sentimentul acut al precarităţii şi mai ales, conştiinţa unei agresiuni istorice permanente şi greu de îndurat:

„Să ieşi pe stradă ţi-e dat, dar nu far a griji, ca-n zile de altă dată.

Lafleştecare pas, la fiece colţ, te-ntâmpină: timpul.

Ăst timp ce veni peste noi, întâi ca pustiul Gobi, apoi cu tumultul unei urniri de ape şi continente, sălbatic ca o revărsare peste toate a magmelor din noapte".

(Vârsta de fler).

Blaga ultimul

Timpul istoric ingrat şi neaşezat, reverberat şi amplificat dureros în conştiinţa creatoare, însoţit de întreaga sa pletoră de maleficii şi cutremure fiinţiale, alcătuieşte substanţa poetică a începutului de nouă vârstă lirică. Un timp ieşit din matcă, haotic, distructiv şi intemperant, „nemaiavând răbdare", cum ar spune prozatorul, teluric şi stihial, un vârtej cronologic malefic, al unui Maelstrom apocaliptic, care copleşeşte flinta cu tenebroase spaime şi anxietăţi. O durată desacralizată, profană prin excelentă, înstăpânită peste o lume din care divinul s-a retras ca un deus otiosus, lăsând-o debusolată şi fără repere. (JFericită-i acum numai valea ce are un sfânt / un sfânt de la care umanele umbre să-nveţe / cum trebuie între pământ şi tărie să stea"). Un cronotop bulversat, inaccesibil ori refuzat gândirii mitice ori mistice, atât de productive poeticeşte la Blaga, pe care numai gândirea critică, impregnată masiv de categorii ale negativităţii, îl poate scruta cu folos.

O dimensiune cronologică stearpă, a nonfecundităţii şi aridului, („ca pustiul Gobi"), a secetei interioare şi a infertilului sufletesc, a teratologicului, primitiv, înfricoşător, care nu admite spiritualizare („Lut fără slavă, / umed absurd / umblu-n nelume, / drumul e surd"), defineşte un destin istoric colectiv eşuat, plasat sub semnul nenorocului şi al destructurării: „JSfeagră faină / cade prin scoc / colo la moara / lui Nenoroc". Ordinea preexistentă se surpă ineluctabil („cu tumultul unei urniri l de ape şi continente"), sub imperiul unui duh obscur („curge urâtul greu şi mărunt") ce va antrena răvăşitor un întreg cortegiu de maleficii, prăpădul" evocat în Pasărea U...

Restriştea, degringolada istorică, seceta vremurilor aspre (hölderlinianul, 4 urftiger zeit") se îngemănează constant la Blaga cu glacialitatea şi cu îngheţul, induse de un anotimp declinant şi recesiv care presupune cu necesitate interdicţia; atât pe aceea a recuperării

rădăcinilor şi a regăsirii unei matrice fiinţiale care să confere sinelui siguranţă şi echilibru, cât şi pe cea a evaziunii într-un timp trans

Revolte şi consimţiri istoric, „în fabulă", ori „în poveste", în teritoriul de mit şi eres care îşi conţine resursele, în stare a-l face capabil să se sustragă agresiunii:

Ascultă pe drumuri de cer, pe înalte, cohorte de păsări sălbatice-n noapte.

Ce-ţi lasă în urmă? Ce-ţi lasă în faţă? Tomnatic imperiu, izvoare ce-ngheaţă.

Atât îţi rămâne: pământ în tenebre şi inima arsă de grijă şi febre.

Din cântec, din caldul, nimic nu mai este, ah, nici din viaţă, şi nici în poveste".

(Jale la început de noiembrie).

Surprinzătoare este, în acest context, posibila apropiere de spiritul poeziei lui Eminescu. Ca şi la acesta, gândirea mitică se asociază nemijlocit cu „cântecul", cu o stare orfică, capabilă să exprime fiinţa în echilibrul relaţionărilor sale cu cosmosul. Or, când este vorba despre un timp profan, asociat indisolubil gândirii critice, cântecul şi toate sinonimiile ori conotaţiile sale armonice încetează irevocabil. Nici măcar plânsul ca manifestare intimă a spiritului contorsionat şi a unei stări dizarmonice nu mai este cu putinţă. Manifestarea plânsului visceral, intens şi spasmodic, rămas însă „pe

Blaga ultimul dinăuntru", în stadiul interiorităţii neexprimate, este vaierul, expresia durerii lăuntrice, care nu se ridică la altitudinea verbalizării şi este refuzată de cuvânt. Durerea acută şi disperarea fiinţială se convertesc în bocet („inima mea, bocet în mijlocul patimii"), ori rămân surdinizate, ca vaier –, la limita unei expresii elementare non-verbale, visceral epidermice: „Un vaier de s-ar auzi / a zecea mia oară, / să ştii că unu-i pentru toţi: / Ion fără de ţară" (Cântec despre regele

Ion).

Eul resimte acut carenţele unui pasaj istoric degringolant, o temporalitate solstiţiară, a maximului dezechilibru, care destructurea-za şi perverteşte semnificaţiile şi sensurile statornice ale alcătuirii lumii. Consecinţa lipsei cronice de articulare şi a deficitului de sens al contingentului este, cu un termen specific blagian, neînfiriparea. Reperele consacrate fie au dispărut, fie sunt iremediabil şubrezite şi desemnificate ori sterilizate prin revărsarea pustiitoare de

glacialitate:, 4 mară e însă amiaza /de astăzi şi nu se-nfiripă l în larguri niciun tâlc, nici visare. / Doar frunzele zboară-risipă. // în iarnă stă ţara. Vai unde-i / albastrul ei sfânt atribut? / Pădure, restituie-mi zeii / Pe care ţi i-am dat împrumut" (21 Decembrie). Titlul însuşi indică neechivoc, atât sfârtecarea interioară produsă de temporalitatea solstiţiar hibernală, cât şi metafora îngheţului sterilizant al timpului istoric.

De altfel, durata interioară, subiectivă, pe care eul o proiectează cu sentimentul unei angoasante captivităţi într-o istorie incongruentă şi plină de turbulenţe, se reduce dramatic şi exclusiv la autumnalul târziu şi depersonalizam" ori la pluvialul rece şi tenebros care induc inexorabil descompunerea, dezagregarea şi îngheţul, adică agonia alienantă a fiinţei: „fiere zvon subt zarişte / falanga prin rariste. // Vine toamna oilor /prin pânzele ploilor. // Glas dau ceţii, patimii / cu frunza lor paltinii. // Jalea rătăcirilor, / mohorul mâhnirilor, / ale cui sunt, ale cui? Parc-ar fi a nimănui. // Mi-au secat pleoapele / şi-n inimă apele" (Cântecul călătorului în toamnă). De un alt regim temporal al imaginii nu poate fi vorba în

Revolte şi consimţiri acest context, în care anotimpurile fertile ale solarităţii Hps totalmente, refugiate în sertarele secrete ale memoriei.

Solaritatea este considerată la minimul său, în proximitate extincţiei, focul purtător de lumină şi căldură s-a stins ori şi-a redu intensitatea până la mocnire, frenetica ardere de altă dată, dătătoare de energie vitală, a dispărut ori s-a diminuat implacabil, sub suflul anihilant al îngheţului istoric. Universul abia mai pâlpâie şi emite semnale haotice, devitalizat şi anemiat, abia susţinut de o combustie întreruptă, sufocată şi ameninţată de iminenta stingere, cu care intra în rezonanţă subtilă ritmurile tot mai debile şi starea de amărăciune înţepuşată ale unui eu poetic, ultragiat şi retras în sine cu sceptică resemnare.

Amărăciunea sinelui şi jăratecul ca formă imagistică a combustiei mocnite se îngemănează în a sugera un insidios sentiment al telos-ului şi al extincţiei inevitabile, pe care poetul îl percepe acut ca pe o stare limită, trăită într-o veritabilă antecameră a letalului:

„Crezusem, vai, cu tărie că niciodată sfârşit nu va fi. Ţi-am spus uneori: ia sfatul vestalelor, dacă flacăra vrei s-o-ntreţii.

Ţi-am zis alte daţi: vezi tu jăratecul, truda din vatră? Din fumul

albastru ce iese mereu cerul se ţese.

Bănuiesc că nici astăzi nu-ţi este uşor în cetatea cu punţile trase.

Pentru ca vinul lăsat printre cele rămase nimeni să-l bea, toarnă cenuşă-n ulcior".

(Ceas).

Criza istoriei induce o criză a fiinţei, o stare de alienare care surpă la temelia ontologică a creaţiei, secătuind-o. O întreagă esifliţită dramatic, o rană permanenta şi neviu<u-v

cu ochii mai privesc – hotar – poiană. / Cât în preajmă, pretutindeni, mintr-o rană (s.n.) / Iscodesc prin văi, prin larga-mpărăţie, l vreo făptură de mai este – să mă ştie". (Lângă vatră).

Eul se simte intens primejduit şi proporţiile ameninţării par apocaliptice, Jştrăinătatea-mF este o realitate pur interioară care vine să desemneze un peisaj sufletesc răvăşit, marcat de criza identitară şi de vidul interior acut resimţit. Conştiinţa dezabuzării şi a pierderii traumatizante a reperelor existenţiale adaugă lirismului nota sa cea mai dramatică, exprimată în tonuri incantatoriu elegiace, adesea patetice. Sunt reflexe ale unei conştiinţe tragice care percepe acut implozia unei întregi lumi, deopotrivă în alcătuirea ei materială şi sufletească, sub presiunea istoriei reale. O surpare de proporţii catastrofice care dinamitează ineluctabil toate paradigmele existenţei. Pierderea cea mai traumatică este aceea a unei realităţi compensatoare şi securizante, desemnate generic prin noţiunea de patrie, un spaţiu nu atât concret istoric, ci înălţat la o demnitate ideală şi la un simbolism metafizic, o tară edenică şi metaistorică, a cărei pierdere provoacă adevărate convulsii sufleteşti:

Înduplecaţi de soartă, nouă înşine străini, cu patria pe umeri moartă (s.n.)

noi am văzut, ce-i drept, de-atâtea ori, că-ntr-aripatele puteri, răzbind prin nori, orbite de o ţintă depărtată ne iau văzduhul prin tangentă doar – ca o săgeată – şi nu mai prind de jos din ţări nici fluturări de semne şi nici veste".

(Echinoctiu de toamnă).

Este vorba de o ţară eminamente subiectivă, o patrie

Interioară, forjată de o realitate mitică, arhetipală, o matrice existenţială care fixează reperele cardinale ale unui popor. O astfel de ţară spiritualizată, matricială, în sens de nisus formativus, e inefabile contururi mitice, este evocată de Blaga în articolul program din primul

număr al revistei la curţile dorului, intitulat sugestiv Ţara din suflet. Patria interioară, în absenţa celei reale, mutilate de vitregiile istoriei, ţara din suflet devine un reper fundamental recuperabil prin evocare patetică şi prin apel la conştiinţa arhetipală11:

până ieri am fost o ţară mare din punct de vedere etnic şi geografic (...). Acest orizont care de pe pământ s-a retras în inima noastră, îl purtăm cu noi, închis în noi, ca orizont viu şi neuitat, pe care nicio măsură omenească nu-l va putea revizui. Ţara din inima noastră, orizontul tocmai suficient pentru orice creaţie, oricât de mare a spiritului, ţara de totdeauna rămâne neatinsă acolo, înăuntrul nostru".

Inima mea în anul 1940, Cântec despre regele Ion sau Timp fără patrie resuscitează liric plasma acestei inalterabile realităţi interioare. Sunt un fel de „cântece fără ţară" (mai puţin patosul exploziv şi impetuozitatea vindicativă a lui Goga), lipsite de cunoscuta grandilocvenţă retorică a poetului mesianic, lăsând însă loc unei sfâşietoare tensiuni interioare. Timpul fără patrie se vădeşte a fi, fatalmente, infertil şi haotic, un timp stihial, regresiv care reverberează dureros în interioritatea creatoare devastată şi pustiită:

„Timp fără patr le: râu fără ape, secetă-n albie şi subt pleoape. Timp fără patrie: inimi învinse, vârste nerodnice, cugete stinse. Timp fără patrie: sur a poveste, vuiet de cetină neagră pe creste. Timp far a patrie: ţarini ne-ntoarse, zboruri defuncte şi suflete arse. Timp fără patrie: stingere-a torţei.

„Nu te o l al deficitului, „un vană",» t p evaziune
P0316 „că o t'înainta aura miucă. care capătă dubitaţu
«; TruTSmâne Depănat şi indistinc.
fobU I I Posili trie)
nu mai este

Mureş ce

I P-n irie adie doar iâadească, repede reprimata a tentatm, «ctvae esc, precum în Bala ero-smuta! cava adevăar fi, tlllbure", ani din care nu se

* * *

nici povestea nu se & r haloul
1

mic nu mai este / şi nici în de refugiu sunt p* «\ reprezentate naturist, ferit de sufixconaetuhli! f fa vad, Ce

sau de într-o vârstă a Com Se concreuza g de unde su arce

Hb P mordiale fi * * *? *" mai sunt recognoscibile şi sensurile P «n însă pl—.

baladea cerchiştilor, înţelegând şi formulei sale celor apropiaţi ori însemnări (sau dacă notele informatwe, P agenţi a>

u", vin să le H cu brio!) n toraţişează destule frustrăn, noad, a al

Uare „îl

Revolte şi consimţiri generalizată care se instalează fatidic („w/7 fluviu purtător a toate duce plute, vârste mute, / către cele nevăzute / 'n marea noapte» Gotterdämmerung) indică inexorabila cădere în barbarie şi drama eului creator, devenit subiect pătimitor al istoriei şi actant al unei tragedii universale.

politica creaţiei a devenit o politică de exterminare a muzelor, şi în timp ce casele de prostituţie au fost desfiinţate, prostituţia slovei înfloreşte ca niciodată.

Voi mai găsi vreodată calea spre poezie? Nu mai am nicio speranţă. Acest simţământ al golului, ce te sufocă e deosebit de greu pe înserate, când cobor de la curs treptele universităţii. E o coborâre din viaţă în moarte. Dar sterilităţii îi este preferabilă moartea" 10, scrie Blaga în romanul său autobiografic.

Moartea morală şi sterilizarea fibrei creatoare, iată obsesiile devenite angoase pentru Blaga, în atmosfera infestată de mistificări ideologice şi de perversiune politică a deceniilor cinci şi şase. Fără îndoială era o primejdie reală, terorizantă, resimţită acut de mulţi dintre congenerii săi. Aceia care au avut curajul şi demnitatea să înfrunte primejdia şi să sfideze istoria deturnată, au plătit, fără excepţie, cu viaţa, cu libertatea sau cu pierderea dreptului la exprimare.

Într-un peisaj apăsător şi deprimant în care istoria cangrenează corpul social şi ameninţă fiinţa creatoare cu secătuirea resurselor şi sterilizarea morală, evocată cu spaimă de scriitor, pare puţin probabil ca cercul malefic să fie destrămat şi ca artistul să mai poată fi cuprins de exaltări şi extaze lirice ori ca eul poetic să mai încerce frenezii şi voluptăţi aperceptive, într-un fel, Cântec ui f acului dovedeşte contrariul. Un eros târziu, total şi devorant, o plenaritate senzuală şi teluric carnală prilejuieşte combustia mistuitoare care întreţine vitalul şi alungă obsesia morţii, ca într-un exorcism eliberator. Viziunile senzualiste, cu debordante ale vitalului ori ublimările şi eterarea

imagistică din primele volume („ea cântă l eu scult /pe buzele ei mi se naşte sufletul") sunt irevocabil depăşite, ca şi erosul excesiv de spiritualizat, cu abundente trimiteri mistice, de mai apoi. Versurile din Nebănuitele trepte, sublimând liric pasiunea ardentă pentru Domniţa, aşa cum rezultă aceasta din corespondenţa celor doi11, într-un şir de poeme (Schimbarea zodiei, încântare, Domniţele, îndemn de poveste, Cuvinte către fata necunoscută din poartă, Dumbrava roşie, Ardere, Veghe, Pe multe drumuri etc), lasă să se întrevadă perspectiva unei priviri erotice de o neaşteptată prospeţime care nu ocoleşte teluricul.

„La Braşov – scrie Blaga12, în Luntrea lui Caron – locuia nu departe de Livada Poştei, o prietenă căreia, ca unei tinere vestale ce întreţinea focul poeziei, îi închinasem, în ultimii ani, atâtea din versurile mele. Vraja, verva şi ardoarea ei, mă transformaseră pentru câteva anotimpuri în cântec. Şi era acest cântec un cântec nou, chiar faţă de cântecul meu de până atunci".

Poetul însuşi recunoaşte o nouă impostaţie, nemărturisită şi nebănuită până atunci, a vocii sale lirice, susţinută de o viziune erotică rămasă totuşi în stare contemplativă, învăluită de o vrajă inefabilă şi dominată încă, în esenţa ei, de adoraţie şi extază. Un eros ambiguu, situat la jumătatea drumului dintre imaginaţia erotică şi împlinirea ei, cu dese retrospecţii şi sublimări şi puţine îndrăzneli ori corporalizări. În imaginarul erotic încă predomină cuvântul (uneori ipostaziat sub formă de cânt) şi gândul, niciodată împlinirea erotică ori descripţia corporală manifestă: „Eu singurul, cât de târziul! / slugă şi domn l al vegherilor – plec după tine l în largul meu somn", scrie poetul în Veghe şi atitudinea lui în faţa dragostei e cu certitudine nostalgic retrospectivă şi nu una febril activă. Domniţa rămâne, prietena Poeziei" (şi a poeţilor, va adăuga cu amărăciune şi masculină vexare „al tău, cu toată dragostea, Lucian") clorotică, fascinantă, provocatoare, în stare mai degrabă a inspira reverii amoroase la modul platonic, dublate de un ludic erotico-intelectual, decât pasiuni mari, mistuitoare.

Revolte şi consimţiri

Focul devorator, al maximei combustii fiinţiale încă nu s-a aprins şi nici jutilaţia erotică trăită cu ardoarea unei tinereţi regăsite într-o vârstă a doua, sub zodia soarelui de toamnă, nu se face simţită Metamorfoza se va produce în momentul în care eul se va abandona total în faţa vieţii şi va plonja voluptuos în real. Într-un incitant eseu consacrat acestui moment, sugestiv intitulat Metamorfozele lui Faust,

Valeriu Cristea13, propune o identificare a eului creator blagian cu destinul eroului lui Goethe care, la un moment dat, îşi părăseşte preocupările metafizice pentru a se dedica vieţii reale pe care a neglijat-o şi faţă de care simte că are de achitat o datorie.

De abia în „Cântecul foculuf\ Blaga îşi va achita, la modul creator superlativ, datoria, lăsându-se sedus de miresmele teluricului până la a deveni un mare poet al dragostei, înainte de a fi extază, orfism, vraja poveştii erosul este ardere, combustie totală, pasiune devastatoare ce cuprinde fiinţa până în ultima ei fibră, foc sacru care învăluie cuplul într-un halou magic şi-l racordează la ritmurile vitale ale regnurilor şi ale cosmosului.

E un eros ignifer, universal care guvernează atât teritoriile umanului cât şi cele ale mineralului, vegetalului ori sideralului. O ardere devorantă, mistuitoare, o celebrare a carnalului, a materialităţii palpabile, sacralizate prin plenitudinea trăirii:

/a totul scânteie din toate. Tâmplă s-aprinde de tâmplă şi piatră de piatră.

O stea nevăzută ia foc în cădere din gerul văzduhului. Arde-n armură, sub zea, cavalerul, femeie învinsă, minunefără veşminte, strângând lângă vatră.

Şi-aprind licuricii, ei înşişi, din dragoste rugul

Iubirea ţâşneşte din târnă şi face pământului aură, s-ajungă-n tării, s-acopere crugul".

(Cântecul focului)

Imaginea unui Dumnezeu care, deşi face câmpul să ardă suav, cruţă şi mângâie spinii, acreditează imaginea unui eros pasional, spectaculos tocmai prin impurul său, în revărsarea de fliaterialitate telurică. A iubi, este sinonim în aceste condiţii cu a trăi, precum în acele producţii trubadureşti ale medievalităţii timpurii pe care le ia în discuţie Denis de Rougemont. Nimic serafic, în Asemenea foc" şi în „asemenea arderi". Un foc târziu pustiitor, o ardere totală, la incandescente fiinţiale, împlinesc o mistuire ofrandă pe altarul unui eros care, validând fiinţa, îndepărtează stingerea şi alungă spectrul morţii. E un spectacol al vieţii care se autoproclamă, „cu cruzime" şi se celebrează prin pasiunea mistuitoare a dragostei: „Cât e întinsul, cât e înaltul, / noi ardem şi nu ne iertăm, l noi ardem, ah, cu cruzime-n văpăi, / mistuindu-ne unul pe altul" De altfel, figura centrală a acestei lirici este plenitudinea sentimentului care prilejuieşte o impetuoasă

eclatantă erotică, resimţită ca adevărată jubilaţie, nu numai la nivelul trăirilor personale ale eului, ci şi în acuitatea percepţiei senzoriale a unui cosmos total erotizat la rândul său, încărcat de o senzualitate grea şi de o fecunditate virtuală, în care, în ordinea naturală, eonii şi monadele, regnurile şi elementele trăiesc extatic (jub toate sferele l extaz de seve vertical") armonia indusă de un eros plenar care modulează înseşi ritmurile universale.

Un univers îndrăgostit, senzualizat, deschis ca un vast receptacul matrimoniului elementelor şi fecundităţii lor, un teritoriu al virtualităţii şi al împlinirii in nuce, animat de dansul fascinant al seminţelor care plutesc în văzduh ca o explozie de sevă şi de vitalitate a materiei, ţinând de o seminalitate universală care circumscrie natural şi integrator, în linia unei primordialităţi mitice, şi erosul cuplului:

JDiafane seminţe întraripate, pe invizibile fire, zburau peste noi – din veac în altul purtate.

Aşa ne încearcă îndemn câteodată spre crudă, spre sacră uimire.

Mai are încă – mai are substanţă natura

T

Revolte şi consimţiri şi-n astă nespusă risipă a-nchipuirii, dintre o clipă şi altă clipă, totul nu poate săfle-amăgire.

Văzduhul seminţe mişca spre ţinte doar undeva-n mituri întrezărite".

Delicateţea sentimentului şi graţia contemplativă a privirii îndrăgostite prilejuiesc unele dintre cele mai frumoase versuri de dragoste din lirica românească:

„Şi-n timp ce în somn surâdeai, ca-n rituri ţi-am pus un sărut în mijlocul palmei – niciodată tu nu vei afla! – ţi-am pus un sărut în calda paloare din palmă pe linia vieţii ce s-alegea".

(Văzduhul seminţe mişca)

Cântecul focului prilejuieşte etalarea unei întregi imagerii lirice a cuplului, a ipostazei dragostei complinite şi împărtăşite, a crosului combustie, consumat într-un ceremonial fastuos al întâlnirii şi armonizării unor entităţi contrarii. prinse într-unjoc al vârstelor" în care bărbatul matur, aflat într-un timp declinant al tuturor turmentelor sufleteşti, presimţindu-şi cu nelinişte şi înfiorare „apusul", primeşte o infuzie de vitalitate şi solaritate din partea tinerei sale iubite: „cu tinereţea ta albastră-alături / aş putea spada să mi-o-ncerc".

Erosul devine în aceste condiţii unul oximoronic „tu răsărit şi eu apus”, o exacerbare a trăirii devorante, sfârşite într-un act de complinire fiinţială fundamentală, de restatuare şi redimensionare a eului.

„Ce n-aş putea cu tinereţea arzând alături! Dar cum, când jocul început mi-o cere, cum voi învinge timpul pus – vai, ca un scut de aur între noi – 318

Blaga ultimul tu răsărit şi eu apus?

(în jocul vârstelor)

Eul se lasă cuprins de vârtejul unui eros impetuos, al dăruirii necondiţionate, marcat de o solaritate târzie, declinantă, încărcat de reflexele senzuale ale luminii de octombrie, o adevărată „vară indiană” (Vara Sfântului Mihai) a pasiunii, care recuperează un sentiment şi o stare de gratie, ce altfel îi păreau inaccesibile şi, mai mult, îndepărtează angoasele fiinţiale şi spectrul extincţiei. Poetul redescoperă o stare orfică, redevine „cântăreţ”, condiţie privilegiată care îi procură extaze contemplative, încântări suave şi mirări entuziaste în faţa unei iubite fascinante şi plină de graţie, spre care îşi îndreaptă admiraţia necondiţionată. Starea de veritabilă răpire a simţurilor ţine de refacerea unei trăiri mirabile, în care iubirea devine basm, poveste, eres, vrajă, fabulă şi este inevitabil proiectată într-un spaţiu al sublimităţii.

Paradoxul acestei vârste creatoare a lui Blaga este acela că epura lirică, diafanităţile, stările incantatorii se nasc tocmai dintr-o mare fervoare a trăirii în act, din expansivitatea unei materialităţi grele, carnale şi telurice. O irepresibilă tentaţie de asumare a realului, de „înveşmântare în lume”, nu doar la modul contemplativ, ci esenţialmente participativ, de recuperare a „tâlcurilor” ei, de nuntire fiinţială cu mundanul, încearcă din ce în ce mai des spiritul care, în spaimele şi angoasele sale, simte marginea tot mai aproape şi mai ameninţătoare, în acest act recuperator şi compensator, al deplinei încântări erotice, dragostea aduce un spor de emoţie, de trăire şi de sens:

„Cum stăm în faţa toamnei, muţi, sporeşte-mi inima, cu o ardere, cu-n gând. Solar e tâlcul ce tu ştii oricând atâtor lucru să-mprumuţi.

O, lumea, dacă nu-i o amăgire, ne este un senin veşmânt. Că eşti cuvânt, că eşti pământ, nu te dezbraci de ea nicicând. 319

T

Revolte şi consimţiri

O, lumea e albastră haină, în care ne cuprindem, strânşi în taină, ca vara sângelui să nu se piardă, ca vraja basmului mereu să ardă.

(Vara Sfântului Mihai)

Prin eros şinele se integrează plenar în ordine cosmică, proiectat în aria marilor şi indicibilelor mistere, dobândind apertură de act mistic şi hierofanic (Jubind – ne-ncredinţăm că suntem. Când iubim, / oricât de-adâncă noapte-ar fi, / suntem în zi, / suntem în tine, Elohim" – Psalm) ori ocazionează actul spectaculos al transcenderii limitelor şi-al racordării fiinţei la ritmurile imuabile ale vitalităţii universale, ale unei fundamentale resurecţii psihosomatice: „Prinşi de duhul înverzirii / prin grădini ne-nsufleţim. / Pe măsura 'naifă a firii /gândul ni-l dezmărginim. „(Focuri de primăvară)

Atitudinea contemplativă lasă loc implacabil trăirii nemijlocite, asociate cu revărsarea debordantă a teluricului, a concretitudinii răscolitoare şi a elementarităţii biologice: „M/ mi-e destul. Şi după orişice / aş spune: înc-o dată! / Orice se-ntâmplă-i ca şi cum / s-ar întâmpla cu o fată. //Ah, niciun rod nu mi-e destul, / îl vreau şi-n alte chipuri. / Se poartă râul către mări, / dar piere în nisipuri" (încă o dată!}. O pornire colosală de veşnică insaţiabilitate aperceptivă face ca lumea să fie resimţită în insuficienţa alcătuirii sale, restrictivă pentru un eu vizitat de inconturnabile impulsuri faustice, Jtfici din lumină n-am destul", adaugă poetul, parafrazând celebrul vers goethean, într-un avânt al unei frenezii dionisiace de împărtăşire cu elementarităţile, ce aminteşte neechivoc marile sale elanuri de altă dată, din Paşii profetului. Trăită la temperaturi şi la incandescenţe paroxistice, dragostea devine, pierzare" „jar", „infern terestru", „cenuşă", dar şi „extaz de seve", miracol germinativ, inefabil şi diafanitate, poveste mirabilă, voluptate a materiei ce se lasă consumată (frumuseţea ca şi zborul şi iubirea / de cenuşă şi leagă firea"). Alteori, ea se înfăţişează ca forma supremă de rebeliune a eului, o specie sui-generis de libertate absolută pe care fiinţa o trăieşte din plin, în însumisiune totală faţă de orice categorii ale restricţiei: morală, canoane, norme ori convenţii:

Blaşa ultimul

furtăm încă, în noi, fără izbândă, visuri, cu libertăţi imaginare ne-ngânăm. Mai stau de pază ca în flăcări, stau ca săbii severii plopi pe lângă drumul ce-l umblăm.

Să evadăm din cuviinţă şi din pravili – îndeamnă câteodaf din

inimă un glas, şi din caverna sa, ci grai de-argint, un greier îndeamnă zi cu zi şi ceas cu ceas". (Andante)

Dragostea se înfăţişează în toată elementaritatea ei, despovărată de orice inhibiţie, asumată prin trăire nemediată, carnală, senzuală, explicit telurică. Eul e cuprins de o frenezie a trăirii, de o febră a biologicului manifest şi a instinctelor primare, cărora nu li se poate, cu niciun chip, sustrage. El se integrează, cu naturaleţe, în legea firii, într-un univers prin excelenţă erotizat, consonând cu ritmurile intime, primordiale, ale materiei. Dragostea cântec, abur, halou, vrajă, uniune mistică, lasă loc carnalului şi extazei simţurilor dezlănţuite, într-un fel, Blaga contrariază percepţia critică de până acum, dezvăluindu-se cu totul neaşteptat, într-un moment de mare puritate şi dramatism al trăirii fiinţiale, a impulsurilor primar viscerale, resimţite în toată acuitatea manifestării lor elementare. Cuplul va fi refăcut eminamente pe planul biologicului şi al împlinirii în act a iubirii:

„Valul mai bate, acelaşi. Raza e trează în turn. Cald e nisipul pe plaje, numai puţin dacă scurm.

Noaptea-i târzie, de august. Orele – horele tac. Cugetul cumpăna, steaua grea judecată îmi fac.

Murmură dor de pereche, Patima cere răspuns.

Revolte şi consimţiri

Ah, muneralul în toate geme cadâne şi ascuns.

Sarea şi osul din mine caută isare şi var. Foamea în mare răspunde, creşte cu fluxul amar.

Margime-mi este argila, lege de-asemenea ea. Sunt doar metalul în febră, magmă terestră, nu stea.

Capăt al osiei lumii! Rogu-te, nu osândi! Vine cândva şi odihna ce ispăşire va fi!

Vine cândva şi odihna ce ispăşire va fi anilor, aprigei sete, febrei de noapte şi zi".

(Noapte la mare)

E o celebrare a senzualităţii primordiale, necontrafăcute şi necenzurate, mărturisită într-un registru liric grav, patetic pe alocuri cantonat într-o a ne imagistică ce s-a apropiat esenţial de elementarul corporal. Vocea lui Blaga dobândeşte o vigoare şi o veridicitate nemaiîntâlnite până acum.

Uneori doar retrospecţia dureroasă mai păstrează vraja şi

farmecul unui timp al extazelor, aureolat şi spiritualizat de umbra unui eros cald şi învăluitor, în acord cu liniile estompate şi cu patina nostalgică a peisajului:

/// aminteşti tu timpul şi locul prinse-nâre ziduri, zumzetul, socul?

T

Blaga ultimul îţi aminteşti tu verdele, stupii, pe coperişe-n gângur hulubii?

Ce profeţie-n zarea iubire i fost-a atuncea azi amintire-i.

Basme, otrăvuri cald-pădureţe, roşii amurguri, patimi, frumseţe, din amintire beau cu nesaţiu. Bocea del Rio, rană în spaţiu".

(Bocea del Rio)

Starea de încântare extatică în faţa frumuseţii tinere (DE când viaţa mea te ştie, / o suferinţă port mereu: / Frumseţea ta-i o poezie / pe care n-am făcut-o eu."), conferă versului o încărcătură ludică şi o expresie şăgalnică: „JVW crede tu vântului, / bătrânului foc călător (...) /la seama mai bine / la faptele lui: / alean să-şi aline, / el fete preface /pe străzi în statui, / de trupuri lipindu-le l mai tare veşmintele, / sub inuri vădindu-le când sânii, când coapsele, minunile, sfintele". (Nu crede tu vântului)

Se articulează o poetică a imponderabilului, a materiei pe care arderea o despovărează de lest, iar trăirea o lămureşte până la esenţă („Mai suave materii pământul nu are"): brume, polen, roiuri de albine, surprinse în zboruri ritualice, şi mai ales, cenuşa. O întreagă imagerie lirică a cenuşii, cu un semantism dual, îmbinând principiul vital al materiei în expansiune şi principiul letalului, îngemănate de figura centrală a discursului amoros blagian, erosul combustie:

Revolte şi consimţiri

T

„Greul cel mai greu, mai mare fl-va capătul de cale. Să mă-mpace cu sfârşitul cântă-n vatră greieruşa: Mai uşoară ca viaţa e cenuşa, e cenuşa". (Greieruşa)

sau

j) acă din poveşti adevăr rămâne că trăim prin imponderabil cei vii, poate să mai umble cuvânt că trupul este o povară?

Greu e numai sufletul, nu ţărâna. Căci cenuşa noastră, iubito, poate fi pe talgere cântărită cu vreo câteva roze". (Zodia cumpenei)

În postume Blaga realizează o simbolică descindere dinspre

phenomen spre numen, înspre un teritoriu al concretitudinii şi al trăirii plenare, capabile să genereze mari altitudini lirice.

Tonegaru rebelul

Cu o biografie aflată parcă sub o fatalitate tragică şi cu o postumitate critică sinuoasă, adesea inaderentă structural, Constant Tonegaru nu a fost, cu siguranţă, un răsfăţat al norocului. De timpuriu, i s-a aplicat, cu uşurinţa şi suficienţa taxărilor definitive, eticheta de boem, deşi în datele lui interioare, el a fost cel mult un excentric, dublat de un veritabil insurgent, având minime afinităţi cu boema practicată de o bună parte dintre congenerii lui, din aşa-numita generaţie a războiului. Numele său a fost alăturat constant celui al lui Dimitrie Stelaru, ajungând să intre într-un soi de tandem liric cu autorul Nopţii geniului, deşi atât datele lor psihocreatoare care implică temperamentul liric, tipul de imaginaţie poetică sau articularea viziunii lirice, cât şi sensul pe care îl acordă poeziei şi actului poematizării în sine, sunt structural diferite. Am putea crede chiar, că prietenia lor s-a bazat pe resortul interior puternic al întâlnirii şi atracţiei contrariilor, pentru că altminteri totul îi deosebea esenţial: biografia, temperamentul, viziunea creatoare.

Barbu Cioculescu1, prieten apropiat al lui Tonegaru, rememorează, într-o excelentă pagină memorialistică, întâlnirea celor doi: Instalat într-un porumbar din apropierea Gării de Nord, Stelaru se refugia în zilele de iarnă grea, la Costel care locuia cu mama sa într-un apartament modest – două cămăruţe – pe bulevardul Cuza, la numărul 13/A. Poeţii pierdeau nopţile în taifasuri, scriau în aceeaşi încăpere, se certau tot acolo. Tonei care nu fuma şi nu punea în gură alcool, pretindea linişte în timp ce scria, pe când

Revolte şi consimţiri

Stelaru crea verbal şi fără preferinţe. La cină, Stelaru se aşez turceşte pe podea, desfăcând cu încetineală pacheţelul cu mezeluri sub nasul excitat al căţelului, un seidenpinci de pripas.

Invitat să se aşeze la masă, musafirul permanent refuza argumentând că locul celui care duce o viaţă de câine este sub masă şi că va împărţi hrana cu un alt orfan ca şi el. Dar mai apoi, răzgândindu-se, Stelaru constata că patrupedul e un animal de salon, un câine de rasă şi-l elimina din clanul dezmoşteniţilor sorţii, ceea ce provoca protestul zgomotos al câinelui. Excedat, Tonegaru se ridica din vârful patului, lăsa scrisul, îşi apuca prietenul de turul pantalonilor,

aşezându-l la masă".

Spre deosebire de Stelaru, Tonegaru nu avea alcătuire de boem, în accepţia îndeobşte acceptată a termenului, adică aceea decadentă sau goliardică. Nu era nicidecum amator de alcooluri, poezia ieşită din euforii potatorice nu-l interesa cine ştie cât (în versurile sale vom găsi doar ecouri vagi ale boemei şi ale exaltării ebrietare), atmosfera de „speluncă" nu-l atrăgea deloc, ba dimpotrivă, avea întotdeauna o vestimentaţie îngrijită şi, după cum ni-l arată fotografiile, chiar cu o notă de eleganţă şi pedanterie. Figură osoasă, emaciată chiar, siluetă suplă, longilină, de bărbat foarte înalt, deşirat aproape, bătând către doi metri, pantaloni şi sacou bine croite, asortate decent, cu evident bun gust, cravată şi ochelari de soare. O ţinută impunătoare, de bărbat înalt şi zvelt, cu o privire calmă şi senină, de intelectual subţire, despre care ai putea crede că tocmai a ieşit din sala de lectură a Bibliotecii Academiei sau de la vreun concert ţinut la Ateneu. (Ceea ce în cazul lui Tonegaru, mare meloman, excelent grafician şi, o vreme, asiduu frecventator al respectivei biblioteci, pe vremea când era angajat al Ministerului Educaţiei, nici nu era prea departe de adevăr).

Fotografia despre care vorbim, arătând o jovialitate calmă şi senină, a fost făcută, nu încape îndoială, înainte de arestarea sa. După

Tonegaru rebelul ieşire* din închisoare, cam cu o lună înainte de moarte, aşadar prin ianuarie 1952, el îşi schiţează din peniţă un autoportret în linii frânte ci unghiuri foarte ascuţite, care pare a fi al unui alt om. Un chip frământat şi îmbătrânit, cu buze proeminente şi colţurile gurii coboră-te a deznădejde sau resemnare, de om care pare a-şi camufla gândurile în spatele unor ochelari groşi, opaci, ca aceia care li se puneau în închisoare deţinuţilor, atunci când erau transportaţi dintr-un loc în altul. Omul este înfăşurat într-un veşmânt incert, ceva între uniformă, zeghe sau ţinută de spital şi îşi poartă părul, vizibil rărit, sub o bonetă ori o bască tristă, impersonală. Talentul de grafician a lui Tonegaru produce o eboşă plastică de un mare dramatism, ca o metaforă a suferinţei atroce şi a definitivei singurătăţi. Doar undeva, într-un colţ al tabloului, himerică şi aproximativă, stă suspendată o liră sau mai degrabă o ţiteră neînstrunată. Expresia răvăşitoare a unui om sfârşit, aflat în proximitatea – se va produce peste o lună – iminentei stingeri. Sensul tragic al portretului rezonează perfect cu zbaterile dramatice ale eului, aşa cum ele dobândesc semnificaţii literare, într-unul dintre poemele

scrise cam în aceeaşi perioadă:

j) acă tu simţi cum sângele te trage în jos Trânteşte uşa să cadă tencuiala pe această viaţa E toamnă şi am accent sentimental Ce mi se fâlfâie de inimă cusut cu aţă".

(Noaptea nopţilor)

Aşadar, des invocata boemă a lui Tonegaru ţine mai degrabă de legendă. Deşi este un spirit neliniştit şi în continuă ebuliţie, găsind cu greu astâmpăr, gustul vagabondajului sau al deambulărilor nesfârşite, care tulbură des existenţa lui Stelaru, lui îi rămâne cu desăvârşire străin. Rătăcirile sale nu sunt mai mult decât nesfârşite şederi, prelungite până toamna târziu, la Constanţa, care îi place poate şi pentru că în lumea portului viaţa era mai uşoară şi mai ieftină, cu

Revolte şi consimţiri abundenţă de fructe şi legume care îl încântă copilăreşte şi îi smulg repetate entuziasme epistolare. Are cu siguranţă cultul prieteniei simte dureros nevoia de afecţiune şi ar dori să fie iubit (el, un wa/-aime, precum Apollinaire!), îl încântă îndelungile cozerii cu prietenii (Stelaru, Mihail Crama, Pavel Chihaia, sculptori, pictori şi muzicieni), caută delicat compania fetelor, mai ales a celor înzestrate cu talent artistic, e un bun conviv, agreabil, politicos şi manierat. Şi, mai ales, excentric. Căci dacă nu a fost un boem în adevăratul sens al cuvântului, având alte date ale alcătuirii sale fiinţiale, Tonegaru a fost un excentric, dublat de un insurgent şi un rebel, nu rară cauză (cum s-a întâmplat adesea cu Stelaru), ci asumându-şi până la angajamentul activ, cu onestitate şi integritate morală desăvârşite, una foarte concretă, cauza democraţiei şi a luptei împotriva comunismului uzurpator, care îi va atrage previzibila condamnare politică, suferinţele şi umilinţele temniţei comuniste, îndurate cu mare nobleţe sufletească. Va ieşi de acolo cu sănătatea în întregime ruinată, numai pentru a-şi aştepta sfârşitul iminent.

Excentricitatea lui avea modulaţii foarte largi, de la farsă la umorul negru. Temperamentul său e cu mult mai puţin histrionic decât cel al lui Stelaru, dar are spiritul ludic extravagant şi aplecarea spre farsă – fie ea şi macabră – a suprarealiştilor şi, în general, o nedisimulată plăcere de a şoca. O scurtă schiţă literară intitulată Moartea ogarului liric, scrisă de o anume Monica Dan2, îi şarjează amical imaginea insolită şi felul particular de a fi, pe fundalul descriptiv al atmosferei intelectuale efervescente din numeroasele cenacluri literare bucureştene care funcţionau în anii războiului ori

imediat după aceea. Căci Tonegaru este cu adevărat ieşit din comun. Povesteşte, cu detalii abundente, aventuri extraordinare, plasate de obicei în îndepărtate ţinuturi exotice, amestecând nonşalant şi ingenuu, fantezia cu mitomania, face cu o deosebită dexteritate şi plăcere crochiuri şi caricaturi funambuleşti prietenilor ori comite

Tonegaru rebelul gesturi infantil teribiliste (de copil care a citit prea multe cărticele din Aventurile submarinului Dox, impresie pe care am avut-o şi la lectura unora din poeziile sale), precum cel povestit, real ori – cunoscând personajele, putem deveni bănuitoriimaginat, de Dimitrie Stelaru3:

„După două săptămâni, când mi s-a părut că e gata, l-am dus la Lovinescu. A citit şi a avut succes. Era destul de trăsnit (s.n.). (...) Tonegaru, bătrânul (tatăl poetului, n.n.), s-a întors odată din Africa, aducând cu el, de la un şef de trib de-acolo, nişte urechi de negri. Când Constant Tonegaru a citit prima oară versuri în cenaclul lui Lovinescu, înainte de a începe, a scos din buzunar o ureche mumificată şi i-a aruncat-o pe masă lui Lovinescu. «Ce-i asta?» a zis criticul. «Ce să fie, i-a răspuns Tonegaru, o ureche». A citit, a plăcut, a rămas lipit de cenaclu".

Scena este grotescă, dar rămâne în spiritul farsei negre, atât de apreciate de lucizii tineri, sceptici şi cinici, ai celebrei generaţii pierdute", adepţi fără şovăire ai tuturor comportamentelor anarhice şi ai insolenţelor gratuite. La Zburătorul ei era – cum îşi aduce aminte Monica Lovinescu4 – „teribilistul de serviciu", nonconformist de vocaţie care având neîndoielnic geniul epatării, îşi însoţea gestul şocant cu mult mai puţină poză şi grimă decât Stelaru, îmbrăcând stranietatea sau artificiul în naturaleţea sa înnăscută. Dacă autorul Nopţii Geniului îşi anunţase propria moarte în ziare, savurând apoi panegiricele, Tonegaru făcea funestul anunţ la telefon:

„Tocmai în timpul unei şedinţe de cenaclu, într-un «noiembrie patetic», a sunat telefonul: Tonegaru se scuza că nu poate asista la discuţii deoarece era pe cale de a se sinucide (s.n.). Îl ştiam sinistru de şugubăţ, credeam că e o glumă proastă, totuşi şedinţa n-a mai putut continua şi-am început să-l căutăm peste tot. Fără rezultat. Am tras concluzia că a vrut doar să ne sperie. A doua zi dimineaţă, un telefon de la Şerban Cioculescu: Tonegaru

Revolte şi consimţiri încercase într-adevăr să se sinucidă într-o cameră de hotel mizer, dar fusese salvat la timp".

Inucigaşul" – crede Barbu Cioculescu5 care ştie bine ce spune pentru că a fost martor indirect al întâmplării – brava şi simula cu metodă, farsa fiind doar un mijloc de persuasiune într-o decepţie sentimentală şi făcea tot ceea ce era necesar pentru ca ucidul" minuţios regizat să… nu reuşească:

//? cursul acelei dimineţi, când hotărârea fusese luată şi când ceea ce era mai greu de realizat – banii pentru o cameră de hotel – se soluţionase, tatăl meu primise o scrisoare prin care, instituit ad-hoc executor testamentar, era rugat să vegheze a nu i se face o înmormântare plicticoasă, ci una de pomină, cu muzică de jazz şi cu răspândirea cenuşii pe Dâmboviţa. Cum trece vremea!

Bolnav mort, blocasem telefonul, când pe la trei noaptea, am auzit un fel de sunet catastrofic care creştea disperat – nu mi se mai pusese niciodată sirena – pentru ca apoi să aflăm că cineva se sinucisese, lăsând adresa noastră. «A scăpat?» întrebase tata, îngrozit. «De unde, sărmanul!», răspunsese o voce depărtată, ceea ce-l obligase numaidecât să pornească spre locul nenorocirii. Câteva ore mai târziu şi, în afară de orice pericol, Tonei nu prea îndrăznea să deschidă ochii, spre a nu da de cei care se roteau aspru, ai mentorului său de la Kalende. Căci Vladimir Streinii nu se arăta dispus să fie tot atât de îngăduitor ca şi tata. Dar de aici, când, cu câţiva ani mai târziu, poetul a fost cu adevărat vizitat de moarte, unii au făcut o confuzie, crezând că poetul a sfârşit ca sinucigaş".

Câţiva ani mai târziu însă, cu surprinzătoare maturitate, Tonegaru a ştiut să dea unui gest politic – înscrierea în anul 1945 în Partidul Naţional Ţărănesc care devenise atunci simbolul luptei împotriva comunismului şi a sovietizării ţării – greutatea morală a unei opţiuni ferme şi implacabile pentru care a plătit nu numai cu

Tonegaru rebelul suferinţa îndurată în spaţiul carceral, ci cu viaţa însăşi. (Printre cunoscuţi se spunea că fusese eliberat de autorităţi, complet dărâmat fizicește, numai pentru a nu i se înregistra decesul în închisoare).

Opţiunea poetului şi angajarea sa necondiţionată de partea unui partid democratic, net anticomunist şi antitotalitar, nu e nicidecum o simplă bravadă, ci de data aceasta un act de conştiinţă premeditat, niciodată retractat, în pofida durelor tratamente din timpul numeroaselor anchete, cu atât mai meritoriu cu cât el este generat nu de oportunism sau de vreun interes particular – ambele, atât de

frecvente în epocă – ci se întemeiază pe convingeri statornice şi pe un sentiment al onoarei şi al necesităţii atitudinii cu adevărat bărbăteşti în faţa unei urgenţe istorice. O minimă prudenţă şi un simţ natural al pericolului, comoditatea, frica ori pur şi simplu instinctul de conservare, l-ar fi putut împiedica să facă o astfel de alegere, de-a dreptul sinucigaşă într-un moment istoric grav în care forţele politice erau inexorabil sortite pieirii, iar tara era pe cale de a fi definitiv bol se vizată.

Comportamentul versatil, angajamentele interesate, dezerţiunile şi apostaziile, duplicitatea şi schizoidia ori tăcerea complice şi vinovată, au fost pentru mulţi scriitori, de vârste şi valori diferite – de la Sadoveanu la Călinescu ori chiar la unii colegi de generaţie – atitudini dacă nu mai confortabile, în orice caz mult mai lucrative. Nu şi pentru Tonegaru. El, straniul, teribilistul şi farsorul ia atitudine cu adevărat şi plăteşte cu demnitate pentru asta. În închisoare purtarea lui a fost ireproşabilă, înfruntându-şi torţionarii cu demnitate şi chiar cu umor, amândouă izvorâte din nedisimulata sa ingenuitate. Scriitorul Teohar Mihadaş6, inculpat cu poetul în acelaşi proces şi multă vreme tovarăş de detenţie cu acesta, îşi aminteşte cu preţuire de un Tonegaru exemplar în conduita sa, „hieratic şi grav" ori stenic şi plin de umor, deconcertându-şi până şi călăii, cu o debordantă jovialitate şi autoironie: „cu figura lui hierofanetică şi cu felul său de

Revolte şi consimţiri a vorbi haios, a făcut sala să râdă; până şi pe asesori". Desprins parcă de circumstanţele deloc vesele în care se afla, el făcea haz de necaz şi-şi accepta cu stoicism condiţia, plin de un bun simţ natural şi de o demnitate de la care nu va abdica până la moarte, convins că starea sa mizerabilă este una pasageră şi că debarcarea izbăvitoare a americanilor rămâne doar o chestiune de timp: „... poetul Constant Tonegaru, ca orice poet adevărat: naiv, entuziast şi fantast, sigur fiind el că munţii mişună de armate nevăzute care, îndată, cu sprijinul americanilor, vor lichida regimul impus cu forţa în România de către Stalin (numai poeţii pot crede aşa ceva sau cei disperaţi), stăruia necontenit asupra mea, în taină mare să-l pun şi pe el în legătură cu partizanii..."

După aproape patru ani de puşcărie comunistă, parte din ei ispăşiţi în condiţii de exterminare, este adus într-o stare de adevărată epavă umană şi foarte curând după ieşirea din închisoare, în iarna lui 1952, face o embolie pulmonară care îl răpune. Mama sa este prea

săracă – ea, fiică de boieri! – pentru a-i putea comanda un sicriu corespunzător şi trupul poetului – foarte înalt – este aşezat cu greutate în sărăcăciosul şi meschinul coşciug pe care apropiaţii reuşiseră anevoie să-l improvizeze „… pe catafalc, înseninat de un zâmbet ironic în colţul gurii, prea lung pe orizontală, pentru dimensiunile odăii, acoperit cu flori, de o eleganţă extraordinară în paliditatea sa, cu verigheta trecută pe deget, absolut indiferent la complicaţiile pe care le făgăduia scoaterea pe uşă a coşciugului" 1.

Doar câţiva dintre prietenii apropiaţi vin să-l vadă, ceilalţi, paralizaţi de frică sau de propriile laşităţi, evită să-l însoţească pe ultimul drum, prefăcându-se a nu fi aflat despre moartea sa. „Condotierul fără spadă, Tonegaru", vizionarul „alhimist al cerurilor de platină", straniul, excentricul, rebelul, bravul şi demnul stăpân al plantaţiilor de cuie" nu împlinise încă – îi mai lipseau doar trei zile – vârsta de 33 de ani.

Tonegaru rebelul

Receptarea critică a lui Tonegaru a fost una deosebit de sinuoasă, sincopată de accidentele politice ale biografiei sale şi inegală ca judecată de valoare, deşi părea că debutase sub auguri critici de primă importanţă, în lipsa unei planete" lovinesciene de poet nou" – deşi aprecierea favorabilă a criticului de la Zburătorul, la adresa sa, a fost exprimată în mai multe rânduri – de care a beneficiat Dimitrie Stelaru, Tonegaru primeşte două extrem de valoroase bilete de favoare critică, din partea a a doi exegeţi importanţi ai momentului, de a căror atenţie şi prietenie plină de afecţiune se bucura, Şerban Cioculescu şi Vladimir Streinu, în fapt primele analize serioase ale poeziei sale, după apariţia în 1945 a volumului Plantaţii, distins cu premiul Editurii Fundaţiilor Regale.

Primul 8, având o privire critică empatică asupra poeziei sale, îl decretează entuziast ca fiind, poetul cel mai înzestrat" dintre tinerii generaţiei lui, îi apreciază intrarea spectaculoasă („dar tot pe atât de stranie") pe scena literaturii, ironia inteligentă şi sentimentul paradării (…) legat de multiplicitatea deghizărilor", arătând un „transformist" prin excelenţă, „mare virtuos al schimbărilor de stare civilă şi de latitudine", cu dese transformări de „identitate şi de decor" care ţin, neîndoielnic, de o acută conştiinţă a convenţiei poetice. Criticul îl plasează cu convingere în rândul poeţilor anarhişti (Tonegaru are proiecţii febrile despre spaţii peste care domneşte libertatea absolută)

/cu sensibilităţi boeme de structură villonescă un vântură-lume imaginar, „cu patetismul frânat de ironie", distanţă şi sarcasm.

Vladimir Streinu9, un fel de naş literar al poetului, pentru că, într-un fel, îi poartă de grijă şi îl publică frecvent în revista Kalende, detectează, într-o cronică foarte favorabilă care o consacră Plantaţiilor, un spirit frondeur înnăscut şi viguros protestatar

Revolte şi consimţiri împotriva deriziunii formelor literare, dar şi o certă vocaţie a reveriei, „apucături de pirat al idealului", rebel faţă de toate legile cunoscute. moartea libertăţii individuale prin «dictatura sensului unic», adăugată la excesul de maşinism este însăşi moartea poezie?! conclude criticul. (Maleficul, jşens unic", evocat voalat recriminator într-una din poeziile sale, vizează cadrul terorizant, îngust şi limitator al dictaturii monopartite, care îi va fi fatal lui Tonegaru, iar câţiva ani mai târziu îi va aduce cumplite suferinţe recluzionare şi mentorului său). Streinu decelează cu deosebită pătrundere, o arie a lirismului (pe care, mai târziu, o va explora şi Ion Negoiţescu), conturată de „dubla obsesie acvatică şi astrală" din poezia lui Tonegaru, pe care o priveşte ca pe o temă clasică, tratată în manieră modernă, şi un „caracter cosmic al inspiraţiei", însemn indeniabil, în opinia criticului, al „marilor poeţi".

Un comentariu exact, deşi poate insuficient nuanţat, face Cornel Regman10 într-un articol apărut în 1945, în Revista Cercului Literar, asupra unui Tonegaru excesiv bucureştenizat, adică privit – şi aici intervine parţialitatea criticului, amendată de el însuşi mai târziu – prin lentilele uşor reducţioniste ale, poeziei bucureştene tinere" vremii, histrionică, teatrală şi uneori artificioasă.

De fapt poezia aceasta nu e lipsită, în punctul de plecare, de un puternic fond de lirism foarte valabil esteticeşte, ea este înainte de toate, prin definiţie, o poezie a posturii, a măştii înseşi a poetului şi, ca atare, nu plastică şi contemplativă ci, mai degrabă, teatrală, dansantă, de reacţiuni ferme ale actorului, de arlechinade ce pot fi rând pe rând nu numai graţioase şi decorative, dar şi sarcastice, caricaturale, bufone, uneori evoluând chiar până la tragicul sublim ori grotesc. O poezie aşadar a rictusului şi a pozei".

Fără a se înşela fundamental, Regman îngroaşă teatralitatea imaginarului poetic şi supraliciteză artificiul care, fără a lipsi, nu-i este însă consubstanţial lui Tonegaru. Lucid, ironic, sarcastic şi

Tonegaru rebelul persiflant, mimând cu inteligenţă falsa

inocenţă şi ironia autoreferen-tială, iar apoi adăugând prin autenticul trăirii sale biografice, o notă de credibilitate şi adevăr, pe care tânărul critic cerchist nu o cunoştea în epocă, dar de care onestul critic de mai târziu va lua notă cu seriozitate şi în consecinţă îşi va face cuvenita revizuire. Ceea ce nu este, nici pe departe, cazul lui Al. Piru11, grăbit şi superficial în judecăţi, cu formule de felul „poet elegiac de tip minor, cântăreţ al boemiei sale", „pozeur incorigibil, cu arlechinade groteşti", etc. Criticul se arată total inaderent la sensul lirismului lui Tonegaru, cu diagnoze critice excesive care par a veni mai degrabă, dintr-o lectură anevoioasă şi posomorâtă, într-o stare de maximă umoare bilioasă. Numai dacă am citi comentariul critic în acest context – şi nici aşa nu-mi explic cum ironicul Piru nu a sesizat sarcasmul lăncinant al lui Tonegaru – am putea trece mai uşor peste enormităţi răutăcioase, ca:, 4 fi tras la fit, a fi ignorat pe Iulius Caesar, a fi ascultat ariile din parc, mestecând chewing-gum, iată mici bravade prin care poetul a atras atenţia generală", etc.

Dintre comentatorii de mai târziu ai poetului, Eugen Simion12 are de această dată, lectura cea mai comprehensivă, plasându-l pe poet într-o linie de epură lirică postavangardistă, ludică şi detabuizantă, unde nota persiflant umorescă îmbracă viziunile cele mai severe: „f>ar C. Tonegaru, ca toţi poeţii trecuţi prin cura de dezintoxicare lirică a avangardismului, arată suspiciunea cea mai mare faţă de mitologiile existente şi supune în chip constant universul unui proces de desacralizare. Când luna, însingurarea, moartea şi alte simboluri romantice intră în raza fanteziei lui, tendinţa este de a le persifla, traducând adesea sublimul şi tragicul în viziuni umor eşti".

Pentru Ion Vartic13, poetul apare, într-o formulare spectaculoasă, ca „un Peer Gynt al poezie", un „virtuoz labil cu necredinţă în uneltele sale, ce s-a risipit fără să-şi găsească timbrul", dar şi un

Revolte şi consimţiri orfic refuzat, fără dimensiunea percepţiei miracolului lumii: navighează la «poarta de sus», dar cum miracolul îi este interzis eşuează în putrefacţia lumii de jos. Frustrat de orfism, universul se închide în sine, răsfrânt împropria-i descompunere".

Existenţa posibilă a unei tentaţii orfice la Tonegaru, chiar reprimată ori rămasă in nuce, este un subiect care rămâne de discutat. Mai plauzibilă apare imaginea poetului „marcat de scepticismul ironic al crepuscularilor, sub care transpare cu uşurinţă fondul elegiac",

acreditată de Ion Pop14, în opinia căruia „spectacolul frondei generalizate se construieşte pe o ambiguitate: resuscită ceva din trecutul tot mai greu de mărturisit al fiinţei visătoare şi compromite prin ironie şi autopersiflare, acelaşi strat de sensibilitate, transpus în registrul vieţii imediate, desfăşurat între parametri cu totul diferiţi de cei originari".

Ca temperament liric, Tonegaru este, cu toate că de cele mai multe ori se ignoră, un reveur veritabil. Subconştientul său adună numeroase nostalgii reprimate: tentaţia depărtării, a marilor spaţii neptunice ori siderale, ingenuităţi copilăroase, glazurate în exotisme, febricitări neoromantice, înflăcărări erotice şi irepresibile elanuri insurgente, deasupra cărora stă idealul compensator al armoniei interioare (proiecţie perfect explicabilă biografic), de care se leagă nobleţea gesturilor şi generozitatea dăruirii de sine, valori profesate constant de către poet chiar în cele mai dramatice împrejurări ale vieţii sale. Frondele abia strunite, însoţite de ironii sarcastice ori calambururi zeflemisitoare, produse de superioritatea unui air-mocqueur, arborat cu distincţie şi cu dezinvoltura spiritului ludic, ţin cu siguranţă de conştiinţa gratuităţii şi a convenţiei literaturii, morfeme predilecte ale avangardei. Hiperluciditatea îi induce eului un sentiment al tragicului lumii, potenţat de conştiinţa asumării

Tonegaru rebelul acestuia prin trăire, la modul nepatetic, cu plusul cde autenticitate pe care îl adaugă minarea sistematică a sentimentului, prin ironie autopersiflantă şi gestică iconoclastă. Tonegaru esute, mai înainte de toate, un spirit anarhist şi insurgent şi asta cu uşurinţă şi fără niciun fel de program, pornind spontan din datele lui fund. amentale. f n cazul de faţă, anarhismul înseamnă în primul rând retneliune, la modul general, dar şi iconoclastie şi detabuizare a unui real înţesat de convenţii, poncife şi locuri comune ori a limbajului poetic înalt, declamatoriu, pândit de artificiu şi iremediabil pervertit. Pe această linie, Tonegaru face, fără îndoială, figură de precursor.

Înainte de Geo Dumitrescu, al cărui volum Libertatea de a trage cu puşca va apărea abia în 1946, la un an după Plan laţii, el este primulaspect peste care s-a trecut mereu cu vinovată uşurinţă – care procedează energic şi consecvent, cu aplomb persiflant şi ironie demistificatoare, la sistematica deconstrrucţie a retoricii poemului tradiţional, romantic ori neoromantic, având conştiinţa acută a

demo-netizării – prin poncifa sau pastişă a acestor limbaje poetice. Mitologia romantică ori tradiţionalistă est «e desimbolizată şi dezar-ticulată programatic, prin distanţă ironică şi sarcasm flagelant. Topoii acestui tip de poezie sunt inevitabil luaţi în răspăr, desacralizaţi şi peiorativizaţi implacabil, caricaturizaţi răutăcios şi ridiculizaţi definitiv, cu memorabilă sentenţiozitate

Cosmosul sideral, mai cu seamă, este pe netrat de privirea poetului, atomizantă şi tăioasă ca un laser, pulverizatoare şi destructurantă pentru un real pe care îl supune unui constant proces de demistificare şi banalizare, prin viziuni terne, împinse la m-arginea derizoriului, în stilul băşcălios al antipoemelor avangardiste. Cerul, teritoriul aburos metafizic al predecesorilor liter-ari, este populat, banal şi inestetic, cu Carenţe cosmice", luna e pla «cidă şi depersonalizată, galbenă ca un ochi demotan", stelele apar „veştede" şi „cabotine", „aştrii muriseră de gripă", într-un cimvânt, aventura în

Revolte şi consimţiri cer se dovedeşte a fi o incitantă aventură textuală, orientată înspre deconstruirea unor portative retorice, devenite iremediabil caduce:

DE mult aştrii muriseră de gripă şi cu excepţii unii mai avea două colţuri ca jandarmii italieni la chipiu iar alţii păstrau integral geometria în Oceanul Celest unde Luna enormă chelie plutea printre tot ce nu era viu.

Câteodată se scufunda candid în grozave tonuri de umbră căzând de pe Constelaţia Argonauţilor peste emisfer şi revenea lustruită pe talazuri lângă stelele veştede de care visătorii anină caligrafia romantismului pe cer. (n.n.)

Poate în Lună sunt republici sincere fiindcă acolo trăiesc morţii

Iar aici este cert: anexate la cotidian golfurile sunt parenteze unde se practică revoluţia posibilă a meridianului faptelor diverse.

Vântul mă descoperi în faţa paşilor mei anteriori şi plecând în căutarea glorioasei mele băşti de pâslă am găsit parcă sosită de la înnegurate hotare plutonice o inscripţie abandonată săpată pe un capăt de vâslă.

Lopata mi se proiecta în gând pe un ocean imens cât o sută: «Prin spaţiu toate sunt derivate dintr-un drum perfect circular» însă cum asistam evident la un categoric mister inedit am văzut miezul Lunii intrând în adânc drept onorar.

— Oh, arlechinii veneau în clanuri migratori din constelaţii spre

valuri de sânge purtate în plesnet de bice de Austrul tulburător parfumat a smochin şi a moarte scuturând din costume de carnaval kilograme de arşice".

(Alegorie generală)

Prea este asemănătoare „caligrafia romantismului aninată pe 338

cer" de aventura celestă, propusă cam în acelaşi timp de Geo pumitrescu, ca să nu bănuim certe şi solide influenţe, venite dinspre autorul Plantaţiilor, dacă ne bazăm fie şi numai pe argumentul, deloc neglijabil, al întâietăţii apariţiei editoriale a poemelor, întregul imaginar romantic, estetizant şi calofil, uneori amplu şi preţios, este acum deconstruit fără menajamente, degradat şi bagatelizat de privirea ireverenţioasă a modernului pentru care angelicul şi demonicul apar ca două categorii deopotrivă de compromise: îngerii nu sunt mai mult decât nişte caricaturi groteşti, au aripi ridicole de mucava şi plutesc buimaci şi decrepiţi prin elipse de nori, iar demonicul e totalmente neatracţios şi revolut {„... în timp ce un gramofon cânta răguşit / «Sonata Diavolului» sau aşa ceva, l dar nimeni, nimeni n-o asculta"}. Totul se petrece în registrul aceleiaşi selenarităţi prăfuite şi vetuste, dominat de o lună amorfa şi inexpresivă, „lipsită de-un obraz", un biet şi jalnic gătelii palid".

De structurarea cu metodă a marilor spaţii siderale, consacrate de poezia tradiţionalistă, de la romantici încoace şi denunţarea vehementă a manierei uzate de textualizare a lor, se constituie în actul de revoltă – e adevărat, practicată cu destul cinism – a visătorului structural care se autoreprimă brutal, prin distanţare ironică şi sarcasm negaţionist, procedee meticulos forjate la şcoala avangardei. Pentru că, orice s-ar spune, versurile lui Tonegaru au o vizibilă tăietură suprarealistă, dată de arbitrarul metaforei, de insolitul imaginaţiei şi de efortul de decerebralizare a poeziei, destinată a fi nutrită de un psihism interior de adâncime, bogat şi luxuriant, pe care onirismul îl aduce impetuos la suprafaţă, iar luciditatea şaradică îl ordonează în fascinante jocuri ale gratuităţii. Astfel, poarele se decapitează în stepă" „păsări smintite fumegau de pe planetă / să întâlnească cenuşa rătăcită de vulcani", „cu verde de lucerna în sânge subţire / umbla femeia...", etc. Uneori cezura logică e atât de evidentă şi aleatoriul imaginaţiei, atât de flagrant, încât gândul te duce instantaneu la paginile bizare ale lui Urmuz sau

Revolte şi consimţiri la compoziţiile fantast groteşti, debordând de prea plin lexical, ale lui Grigore Cugler, în care viitorul violonist al Filarmonicii din Lima descrie cu flamboaiantă extravaganţă suprarealistă „năzdrăvăniileabsurde ale bizarului Apunake:

În loc de săgeată pleca marşul nr. 3;

prin artere toreadorii treceau victorioşi în trap convecşi şi concavi fiindcă se cântă fals însă domnul cu decoraţii aproba categoric din cap.

Toamna printre pomii anemici trăgeam la fit;

de bunăseama cândva se va fi zis: Uite ăsta e Tonegaru, poet decadent; scrie despre fantome, constelaţii şi alte drăcii (s. n.)

fără a şti că la limba română a rămas repetent.

Ignoram pe Iulius Cezar, dar mă interesa un erou mai recent:

schimbam juxtele pe un lexicon medical să cunosc date despre pensionarul afon cu decoraţii şi am aflat – se chema «impetigo» ciuperca de pe chelia domnului general.

Cântecul nr. 4 era chiar romantic;

— Doamne, să fii tânăr cu douăzeci de ani trebuie să minţi.

— Îţi aminteşti de candelabrul acetilenic din prefectură? şi omul-sandwich găsea momentul să facă reclamă pentru pasta de dinţi.

— Şcoala Normală e acum uzină de nasturi; totuşi, după cină am fost să caut negativul pozei din parc – 340

Tonegaru rebelul suge am atunci bomboane cu miez elastic şi capelmaistrul din pavilion se îndoia ca un arc.

(Grădina Publică)

Drăciile" despre care scrie Tonegaru sunt descripţii extravagante şi incongruente, realizate cu tehnica scriiturii halucinante şi explozive a suprarealismului: „oamenii trişti" cad eroic „spre parapetul aurorei boreale unde înfloreau mandarini / din gândurile lor în forme cât se poate de bizar congelate", într-o toamnă „banală / căci toate toamnele-s la fel şi vă asigur: /niciuna n-are temă originală", nişte dricari cu simbria neplătită la riscă, joacă „la răspântii o dantură", pentru a cumpăra „cercei de tinichea pentru iubită", un caporal ce claxonează cu „pompa biliară / ce-i atârna din pântec verde-afară" Insolitul uneori şocant al imaginilor, realizat oarecum în maniera compozită a tablourilor lui Magritte, nu este însă lipsit de o anume candoare şi fragranţă, ce aduc aminte de pânzele suprarealiştilor fantaşti, un Chagall sau un Lionel Feininger, de pildă, la

care siluetele umane se proiectează subtil pe fundalul oraşului, volatile, disproporţionate ori giganteşti, cu irizări de senzualitate uşor fanată şi iremediabil atinsă de nostalgie. În aceeaşi notă, în poezile lui Tonegaru fluviile indigo înoată în contrasens „păstrăvul Zozo, atras de mirajul unor himerice catarge;", trenurile îi duc pe călătorii „din clasa întâi / plini de lumini cu aripi la călcâi / pe străzile ce s-au desprins în sus" (Noapte feroviară); oamenii sunt, fără cap", spectrali, hipnotici şi abulici, definitiv stigmatizaţi de un real care îi rejectează pentru că „aveau pe gât o floare şi mergeau să se planteze în alt semestru" (Inscripţie).

Derizoriul, grotescul, stranietatea şi halucinatoriul sunt reunite textual de o privire poetică astigmatică, esenţial deformantă, dublată de o permanentă conştiinţă a jocului, a convenţiei literare şi a spectacolului, într-un peisaj deconcertant şi paradoxal, un topos contondent şi inconfortabil, infernal şi promiscuu, melanj de real şi

Revolte şi consimţiri iluzie, de alcătuiri terifiante şi suavităţi surprinzătoare. Aceasta este strania plantaţie de cuie" a lui Tonegaru, populată de pasărea-rara" şi de „oamenii de lignif\ de fantasma care rar /peste tranşee lustruia săbiile", cu pliscul de metal", de cadavre „mirosind ac/or" de oldaţi de plumb" şi de Himera Scylla, înconjurată penitenciar de sârma ghimpată, luminată de luna „ca un ficat însângerat" şi păzită (ori confiscată?!) de parele Temnicer". E un real opresant şi neliniştitor, demitizat şi eviscerat brutal de orice iluzie, semănând mai degrabă cu un areal carceral din care nu te poţi elibera decât printr-un „mare atac la baionetă", într-un act esenţial al afirmării sinelui. Incapabil de minima sumisiune, Tonegaru este un spirit permanent ofensiv şi în acţiune, un gladiator" care acceptă lupta şi provocarea. Imaginea „oamenilor şablon" sau primejdia confiscării sensului de către totalitarismul comunist îl fac să frisoneze, cu acea implicare şi nedezminţită priză la istoria concretă pe care ţi-o poate da numai transformarea evenimentului trăit, în act veritabil de conştiinţă:

Tonegaru rebelul astrul mort cu magazii pustii sub paloarea florilor de cucută veteranii revoluţiei veneau străvezii la Marele Congres Transparent pe câte-o plută purtată lent de vântul dinspre miazăzi. Din drumul lor cometele îi culegeau în poate la urma unor lungi dispute cu mâinile mele late cât nişte cazmale ce-i chemau cu gest de rugăciune lipite ca două unelte nepricepute. Totuşi am lansat acest manifest:

Cetăţeni, baricadaţi drumul cu sens unic şi demontaţi omul robot şi însumi semnez.

Eu, cavaler al ordinului «Lancea lui Don Quijote»".

(Document)

E un manifest de un patetism amar (una din puţinele împrejurări în care Tonegaru este, involuntar, patetic) vecin cu decepţia bulversantă şi cu atitudinea sceptic amară a marilor apostaţi ai revoluţiei şi ajutopiei, de tip Koesler sau Arthur London. Ofensiv şi implicat, deocamdată la modul metaforic şi aluziv, Tonegaru se desparte definitiv de comoda somnolentă politică, plină de consimţiri a avangardei. Primejdia iminentă a alienării şi a reificării omului, sub insidioase asalturi ideologice şi mistificări propagandistice, este denunţată şi ea cu vigoare:

Atunci cum deschideam cutii de conserve cu baioneta preocupat de foame, suprafeţe de pământ şi intenţii mistice, tăiam oameni banali de dimensiuni diverse ce dezertau în necunoscut sub presiunea datelor statistice".

(Retrospective)

În general însă, luciditatea şi ironia imprimă tonului poetic inflexiuni deosebit de energice, fără a deveni totuşi muşcătoare şi vitriolante. Subiectele grave sunt alterate şi parodiate copios, printr-un desen şarjat caricatural, realizat cu nedisimulată plăcere a pastişei:

„F<3 spun: «Aici am întâlnit Moartea cu aripi străvezii de ceaţă cum arunca sorţii cu ţeasta unui pirat trecând albă ca un e mai; pe cuvânt de cinste poetul Constant Tonegaru a văzut Moartea plutind deasupra plantaţiilor desfrunzite de ceai»".

(Moment solemn)

Avem de-a face mai degrabă cu o ironie tandră, benignă, care nu anihilează niciodată complet obiectul asupra căruia se exersează.

Revolte şi consimţiri deşi eul îşi cenzurează şi reprimă cu grijă orice posibilă efuziune.

„Cu nota finală toate au stat ca un pendul neîntors – mâine plopul acela va face promenadă sub camera unde sunt închis;

— Domnule paznic intervino să termin cu acest romantism, altfel mâine seară clarul Lunii mă îneacă precis".

(Poem din sanatoriul D r. Zed)

Tonegaru se mişcă cu lejeritate pe un întins portativ ludico-ironic şi în acest excurs se arată, rând pe rând, sarcastic şi

violent în expresie, benign în intenţie, deseori fantast şi vizionar, dar fără patetismul şi proiecţiile eterate, himerice ale lui Stelaru, străbătute de purităţi angelice ori de autoportret! zar i pline de dramatism. Autorul Plantaţiilor are intense combustii interioare, însoţite de reverii şi puseuri sentimentale („inima mea în fuziune ca un metal / turnat dintr-un tun peste armată / cu brio tresaltă şi pretutindeni dilată / pereţii salonului sentimental"), dar rămâne la o propensiune metafizică incertă, un „prag de sus" al acestui tip de trăire, pe care nu poate ori nu este dispus să-l atingă decât rareori, preferând să-şi populeze teritoriile imaginare şi utopice doar cu fantasme şi himere:

„Un duh cărunt şi trândav ieşi urcând pe culmi, cuprinse-n braţe Luna, se deşiră mirat, apoi se prelungi plutind uşor cu chipul palid – ca nişte fete mici purtând cosiţe doar stelele cădeau neîncetat".

(Noapte)

De fiecare dată când cade sub raza privirii poetice recunoscut demistificatoare a lui Tonegaru, metafizicul suferă un accentuat proces de desemnificare şi de degradare sirribolică. Transcendentul se înfăţişează invariabil ca transcendenţă goală, caricaturală şi irevocabil compromisă categorial de marasmul alienant al concretului istoric:

„Glasul de Sus era o legendă, un mit. Departe, o trompetă din şanţul cu oameni ne chema; am vrut să răspund, dar gura mi-era plină de pământ, şi din şanţul cu oameni prea tare mitraliera lătra".

(Morţi)

Cultivată cu evidentă voluptate a decanonizării şi cu inteligentă sarcastică, pastişa spumoasă a locurilor comune, intens cultivate de o retorică poetică consacrată, va debuşa până la urmă, prin insistentă focalizare, în antimetafizică şi anticosmogonie, concepte nete ale respingerii, susţinute de o şarjă lirică a deriziunii temelor înalte, în care, de pildă, stelele de pe firmamentul celest sunt substituite cu omonimele lor banale, de pe etichetele de spirtoase:

„Cum stelele s-au urcat pe cer, nu ştiu, dar Luna zău, aş pune-o într-un cuier să nu se mai mişte tradiţional şi-aş descărca într-însa o carabină Manlicher

Cum stelele s-au urcat pe cer, nu ştiu, nici cum trei au rămas pe-o etichetă;

scrie JAMAICA virgulă COGNAC IMPORTAT

şi pe poză o creolă zâmbeşte cochetă".

(Puţin alcool)

Nici demoniacul terifiant, legat nemijlocit de modelul poesc, cel care se dovedea atât de productiv la Stelaru, nu are prea multă trecere la poetul Plantaţiilor, privit cu mefienţă şi repede ironizat, caricaturizat şi finalmente denunţat fără drept de apel ca fiind un simbol steril şi caduc. Înspăimântătoarea zburătoare a poetului american se transformă rizibil în „corb împăiat", furat de un saltimbanc ventriloc şi ajuns un biet obiect de atracţie la bâlci. Nici urmă de

Revolte şi consimţiri entuziasmul lui Stelaru care-l convoca liric pe Edgar Allan Poe, tovarăş de libaţii nocturne; acum acesta este demitizat la modul sardonic şi înfăţişat ca un oarecare „beţiv american", în stare doar de simpatice năstruşnicii clauneşti:

fe pânză era zugrăvit undeva Edgar Poe.

O lichea îţi vorbea despre el:

— Edgar Poe?... beţiv american născut în cutare şi mort în spital a fost poate şi gangster dar precis, a redactat «Graham's Magazin»

Duminica oamenii sunt deştepţi se plimbă pe bulevarde, merg la cinematograf câte unii la bâlci vin să vadă tigri de Bengal născuţi captivi la Huşi sau Focşani şi corbul din poema de peste ocean".

(Pasărea neagră)

În spatele bravadei, al gesturilor emfatice şi provocatoare, al sarcasmului şi al maliţiozităţii, al cultivării frondei spectaculare şi al minării tuturor limbajelor poetice consacrate, sub masca obiectivării şi a desprinderii rimbaldiene de orice patetisme ale subiectivităţii, se află totuşi trăirea, tectonica foarte subtilă a unei inter ioriţăţi rafinate şi vibratile, din care simţul dramaticului ori chiar asumarea tragicului nu lipsesc, în ciuda repetatelor încercări ale eului de a le oculta. Conştiinţa convenţiei literare nu îi conferă, în faţa realului, doar şansa distanţei protectoare, pe care privirea ironică o exprimă prodigios, ci îi induce implicit şi turmentul de conştiinţă, generat de percepţia incongruenţei lumii, ca în adagiul camilpetrescian despre drama născută din prea multă luciditate.

Spiritul de obicei zeflemisitor al lui Tonegaru se înfăşoară uneori în reverie, ca în Noiembrie patetic, un soi de Mă boheme dâmboviţeană, un lamento amărui confesiv, întrerupt de obişnuitele şarje ironice, despre inadecvarea funciară la un timp al gregarităţii şi al morţii simbolurilor, ca şi despre trăirea tragică şi solidaritatea în

drama, a unei generaţii care resimte dureros, ca pe un deficit de destin, precaritatea condiţiei sale. Niciunul dintre colegii de promoţie literară, mult mai răsfăţaţi de critica ultimelor decenii, nu a dat un portret de grup mai sugestiv convingător al acestei generaţii, o nostalgică fotografie în sepia, mişcată de o ironie vivace şi colorată discret de un patetism uşor, dar cu atât mai convingător, decât „ogarul liric", teribilistul şi straniul Tonei, care alcătuieşte poetic o adevărată foaie de temperatură spirituală a unei epoci:

fe mâinile mele se prelingea ceva din culoarea mov a cerului. Vezi, îmi spuneam, hoinăreala asta te va duce într-o zi la circumscripţie, dar căutam Toamna – ah, Toamna dormea undeva pe sub pod în braţe cu vântul şi vagabonzii sleiţi de inaniţie.

Pe asfaltul jilav metafizica lor avea balsam de Noiembrie patetic fără zgomot limpede de argint rostogolit să-l plătească să plece iar din bazin clipeau prematur câteva stele lipite pe fund de nu mai ştiam dacă vor persista să clipească, dacă apa verzuie o

<vî sece.

să sece.

Oh, nu – nu eram romantic, lacrimile mele erau de petrol lampant (s.n.)

dintr-un rezervor ce-mi întreţinea privirea care fără nicio eroare dădea conture perfecte şi imense tuturor lucrurilor certe devenite fantomatice în acest moment cu semnificaţie intensă de plecare.

Revolte şi consimţiri

Târziu a mai venit destituirea mea din anotimp!

Prelungă ca o figurină de El Greco năluca mea valsată de platani pe bemoli ar fi vrut să mimeze cumplita ei aventură dar parafrazele lui Noiembrie exprimau suficient drama clanului meu de golani" (Noiembrie patetic)

Tonegaru se dezice de prea multe ori de orice posibilă identificare cu romantismul, dă glas prea multor recriminări la adresa retoricii şi figurilor textuale consacrate ale acestuia, pentru a nu trezi bănuiala că, în definitiv, toată această vehemenţă nu este altceva decât excesul umoral al conştiinţei lucid ironice în faţa unui asalt permanent şi insidios al pulsiunilor romantice (nostalgii, reverii, tentaţia marilor spaţii elementare) care îi frământă propriul subconştient. Lucrurile stau aproape aidoma şi la Geo Dumitrescu a cărui muntenie parodică şi

şugubeaţă camuflează abil un mare sentimental. Un critic de mare fineţe, cu judecăţi foarte nuanţate, cum este I. Negoiţescu15, nu crede în autoportretizările ori în autodefiniţiile poetului, în care nu vede, în niciun caz, mărturii credibile, ci doar bravade declamatorii. Mai mult, criticul este convins că acesta „era la fel de romantic în sensibilitate ca şi Radu Stanca (de care îl apropie muzicalitatea, fantezia debordantă şi tristeţea), un veritabil trubadur, cu suav ostentativă conştiinţă de vagabond – temător însă de acest sine al său şi negându-l patetic, disimulându-l prin elemente formale prozaice, realiste, modern cotidiene".

Un astfel de temperament neoromantic, nostalgic şi evaziv – chiar dacă nu funciarmente trubaduresc – care îşi reprimă conştient sentimentalismul şi calinitatea înnăscută, este responsabil şi de capacitatea contemplativă certă a poetului şi de atracţia permanentă şi irezistibilă înspre spaţii largi, elementare ori de insaţiabilele nostalgii regresive ale acestuia. Fantasmaticul delirant, aburos şi himeric îşi găseşte o filiaţie sigură în hipnotismul stărilor limită, de tip nervalian (poetul francez este, ca în Luna hieratică, o prezenţă tutelară

Tonegaru rebelul revendicată: într-o lungă visare de opiu – şi întors în Qrbită în Nerval"). Ca întotdeauna când e vorba de plonjeuri temporale şi de deambulări diacronice, eul liric nu se poate sustrage unei irepresibile tentatio vagationis, fiind de găsit, în ipostazieri fastuoase, ba în stepa ucraineană („ieşind din neguri / urmărit de haite de lupi"} ba rătăcind prin castelul cu misterioase donjonuri medievale al lui Lohengrin, ba navigând sub Crucea Sudului, ba, eşuat, pe la anul 1200, pe ţărmul Balticei, proiectându-se avântat ca un ultim trubadur (fără a uita desigur să mineze cadrul romantic şi să deconspire convenţia: „v-aw bănuit că târziul a venit, / că sunt singurul de la 1200 printre roboţi şi caii-putere" \ într-o splendidă volută lirică retrospectivă, sugerând o senzualitate rafinată (cu graţioase descripţii corporale) şi prospeţimi nebănuite ale eresului, care anunţă discursul liric amoros din Steaua Veneriv.

Într-o ilustraţie veche – îndepărtată torţă nestinsă, am cântat pe malul Balticei pentru Clara, i-am cântat scobitura genunchiului drept din care sorbeam vinul roşu cu primăvara;

I-am cântat gângăniile de demult închise în capcana colierului de chihlimbar cu care îşi împodobea albul de pe piept.

Goi, amândoi pe blănuri de urs ascultam mercenarii ce-n zumzet

de stup pe creneluri încercau aplecaţi peste arcuri coardele noi de maţe de lup.

Prinţesa topea cu sânii gheaţa de pe vitralii să cercetăm la lumina aur or îi boreale cu dosarul cu plante legat în piele de ren ierburile aduse de Marco Polo.

Revolte şi consimţiri

Tonegaru rebelul

Prin ostroave însorite, la margini de lumini, pe acolo, se spune că oamenii umblă ca noi amândoi în faţa focului din cămin:

goi.

Un înger uriaş în cântecul meu de altă dată cădea cu aripile arse mişcând voios din cotoare.

Atât a fost – un înger refuzat şi un blestem:

«Te vei risipi ca apa din izvoare, în alt ev vei purta pălărie, ghete cu talpă de carton şi baston».

Flămând de stele el a murit pe trotuar.

Mâine – azi, aici se va pune placă de marmură şi pentru trubaduri se va ridica un osuar1

(Ultimul de la 1200)

Evaziunile spaţiale ale lui Tonegaru şi plonjeurile sale în timp, miturile sincretizate, hibridizate sau luate în răspăr (ca acela al olandezului zburător), nenumăratele fantasme livreşti care îl vizitează adesea, într-un cuvânt, întreaga agitaţie a eului, ca şi mobilitatea lui în a-şi inventa travestiuri dintre cele mai exotice şi mai insolite, sunt constitutive unui lirism al explorării febrile, având ca finalitate subiacentă dezirabila statuare identitară. Jocul cu identităţile nu ţine neapărat de esenţa jocului cu măşti, cum s-a spus, ci în primul rând de o paradigmă a identificării, a autodefinirii eului proteic, mobil, capabil de a se obiectiva, prin identificare cu un altul. Hatmanul Mazeppa („abandonam gândurile subversive să conspire la samo-var"), Domnul Anonim („aşteptatul domn a ieşit din pământ tot"), Genovezul („amiralul echipajelor încinse cu spade").

prin părul căruia „adierea trecea ca o liră", sunt tot atâtea arhetipuri simbolice pe care eul se mulează şi le asumă orgolios.

Tonegaru este un mare plăsmuitor de teritorii ideale, de spaţii vagi, populate de făpturi ciudate şi de personaje extravagante care, privite în cheie gravă şi fără ironia inerentă, au un aer insuportabil de livresc şi de artificial, ba chiar de kitsch veritabil: peisaje cu creoli şi

laponi „întomnaţi", revolta metişilor, condusă de un anume Gomez „proclamat amiral", umbra oare cărui Oswald, însoţindu-l prin docurile din Bahia sau prin preerile din Colorado, expediţii prin pustietăţi arctice în care „în loc de Karenina, vom întâlni ursul polar", la ecuator prin „oazele din Congo" ori pe plantaţiile din China, etc. E vorba de un exotism pe care mulţi comentatori l-au plasat la limita facilului, taxându-l în cel mai bun caz drept epigonism minulescian: nume exotice, sonorităţi rare, corăbii cu nume ciudate, toponimii fantaste. Vladimir Streinu crede că avem de-a face cu „cea mai largă arie de exotism care s-a descris în lirica noastră" şi accentuează funcţia psihic compensatoare a refugiului geografic îndepărtat, perceput ca spaţiu inalterabil al deplinei libertăţi individuale:

„O problematică individuală de întemniţat comandă din adânc, pentru întâia dată mai real în lirica noastră, această aspiraţie, în evantai planetar, la exotism, la libertate personală (...). Numai aparent, aşadar, Tonegaru e un poet exotic: în realitate el este poetul celui mai substanţial protest liric împotriva condiţionării arbitrare a vieţii individuale, destul de prizonieră, de la natură, în condiţia ei originară (... JTÂN măsura în care există, lirismul exotic e numai mijlocul instinctului de libertate de a se celebra (s.n.) ..."

Toate acestea sunt valabile doar dacă citim poeziile la modul descriptiv şi fâctual, ceea ce nu e cazul întru totul, pentru că ele pot fi considerate mai degrabă în grilă parodică, un ingenuu exerciţiu-pastişă, venind dintr-o imensă doză de candoare şi de „copilăreală" a

Revolte şi consimţiri eului care se delectează copios, imaginând variaţiuni ludice şarjate ale descrierilor aventuros exotice din cărţile copilăriei dar contrapunând rapid ironia, distanţa şi privirea destructurantă, ori de câte ori lucrurile par a căpăta un aer de seriozitate. Exotismul lui Tonegaru este, în aceste coordonate, un exerciţiu pur livresc, bazat pe artificiu şi convenţie, care îi permite nesfârşite modulaţiuni ingenuu ironice. La fel ca la Saint-Exupéry, candoarea este pentru el un spaţiu al libertăţii.

Tonegaru simte însă, în mod natural, cu intensitate şi voluptatea percepţiei, suflul acvatic şi respiraţia amplă a spaţiilor marine nesfârşite. Biografia şi ereditatea sa îşi dau, fără îndoială, concursul în acest sens (poetul a fost, toată viaţa, fascinat de tatăl său, căpitan de vapor, de modă veche, cu brevetul luat la Livorno, cu înfăţişare şi

tabieturi de bătrân lup de mare, umblat prin toate porturile lumii, de unde colecţionează poveşti fabuloase pe care i le istoriseşte copilului mai ales în timpul unei neuitate croaziere pe Mediterana) şi pot fi dacă nu hotărâtoare, atunci larg favorizante, pentru ca reveria să-şi afle un portativ amplu de exprimare pe marile spaţii neptunice. Lumea porturilor, spectacolul corăbiilor, „caligrafia fiordurilor" „Jtfarea Baltică, profundă ca o idee", spectacolul vegetal al algelor şi al plantelor marine, imensităţi lichide, Marea de Safir, Vasul Fantomă, „marea ca o Marchiză", Crucea Sudului, „Marea Galbenă cu peştii de teracotă", matrozi şi fregate, acestea sunt reperele unei autografii acvatice de mare frumuseţe, ivită la confluenţa dintre sensibilitate poetică şi fapt biografic, ca revanşă ideală a fiului, psihanalizabilă desigur, asupra unui tată fascinant, dar prea adesea ingrat.

Până şi erosul, teritoriu în care Tonegaru va excela în Steaua Venerii, se contaminează de atributele marine:

I; „Totuşi am o inimă simplă ce bate cu desperare iv să intre femeile cu sânul fierbinte şi crud

Tonegaru rebelul pe care desenez cu cerneală o mare albastră închipuindu-mi că sfârcurile sunt atolii din Sud".

sau proscris sau fermecat de sirene îmi mai luminam drumul cu steaua de pe frunte;

O, Doamnă, spuneam Lunii, primeşte negura sufletului acesta ce trece legănându-se pe raze ca pe o punte".

(Vox clamantis în deşerta)

sau

„Sub Crucea Sudului peste cel mai mare existent poem ca o rochie de seară flutura plânsul iubitei, purtat de muson".

(Debemur morţi)

Erosul rămâne doar o temă tangentă în Plantaţii, animat de prezenţe feminine senzuale, fascinant hipnotice (ca Salomeea) ori evanescente şi imponderabile, cu contururi gracile, topite în efluvii olfactive: „femeile de pe stradă ajung la mine cu parfumul; /vântul de primăvară îmi aminteşte de întâia femeie / cum venea şi se împrăştia ca un evantai / aveam douăzeci de ani şi despre dragoste nicio idee". El devine, în schimb, figura textuală centrală, ordonatoare, a volumului postum Steaua Venerii, publicat sub îngrijirea lui Barbu Cioculescu, în 1969.

Imageria de acum a crosului, foarte întinsă, pendulând de la

suavităţi ale sentimentului, la concreteţea carnalului, e remarcabilă, superioară, în desfăşurarea imagismului său rafinat, celei din primul volum. Vocea lirică inconfundabilă a lui Tonegaru e recognoscibilă însă doar rareori. Eul a pierdut distanţa ironică care îi permitea să pulverizeze dezinvolt realul, iar categoriile literare, filosofice, mistice care fuseseră de atâtea ori luate în răspăr ori pur şi simplu dinamitate sunt supuse unui neconvingător proces de reabilitare. Versuri obosite

Revolte şi consimţiri ca: „M/ daţi cu pietre, / Dumnezeu pe aici a coborât la crapii negri / aureola i se înmulţeşte la suprafaţă / ducând o dulce prevestire”.le, am fi putut atribui fără ezitare unui epigon blagian, atras de perioada gândiristă a poetului, dar cu greu corozivului şi intemperantului Tonegaru. El ne furnizase din plin, cu conştiinţa tăioasă şi lucidă a literaturii ca joc, himere parodiate şi reverii înfăşurate în sarcasme, sentimente disimulate şi exotisme pastişate, încât în momentul în care viziunea s-a cuminţit brusc, ea devine exasperantă şi neverosimilă, iar cititorul aşteaptă înfrigurat ca în cele din urmă să detoneze, cu violenţa-i cunoscută, celebra grenadă pe care poetul Plantaţiilor „o arunca” cu şarm dezinvolt „în Poezie”, pentru a o preface în fascinantul caleidoscop textual al modernilor. Nu suntem prea obişnuiţi să întâlnim, de pildă, în poezia sa, îngeri cuminţi şi pravoslavnici, ca la tradiţionalişti, ci, cel mult caricaturi angeloide, cu „aripi arse mişcând voios din cotoare”, nici invocaţii patetice, chiar dacă acestea sunt susţinute de fiorul sincerităţii şi au un abur vizionar:

„Lipită pe fereastră ca o frunză

Luna stă de câteva săptămâni – E locul fragil de pe sticlă unde observ minuta ce, Doamne, o amâni.

Vioara îşi îndreaptă gâtul pe perete apoi îşi strânge lemnul moale ca o iască, are ceva într-însul ce vrea neapărat să nască, o pasăre, un vultur, un erete.

Corăbii argintate în poarta depărtării pier pe unde într-un fluviu lat de-o milă păsări cu ochii mici din boabe de piper vin să ciugulească focul din lentilă.

Tonegaru rebelul

Şi Luna se dizolvă pe vitrină şi oceanul urcă încet pe far, se apropie de buze Doamne şi mă – nchid în gustul Tău amar”.

(Paznicul familiei)

Şoapta interogaţiei psalmice stârneşte fervori mistice timbrul vocii poetice câştigă în gravitate, dar imaginaţia a pierdut iremediabil

din volutele ei inconfundabile. Nu aflăm de la îngrijitorul ediţiei postume când au fost scrise unele din aceste poeme, dar avem toate motivele să credem, ţinând seama de schimbarea radicală a unui registru expresiv în care gravitatea posomorâtă ia locul dezinvolturii histrionice, că ele sunt consecutive nefericitei experienţe recluzionare a poetului:

„Cum am plecat, mă întorc, al nimănui, nicăieri vreo stea, pretutindeni întuneric, pustiu; pe pământul nobil al patriei mele mă supără la subţioară un cui.

Port haine din scânduri cu muguri noi, fecioarele în aşteptare să li se muşte sânii se strâng la crăci ce scurg oglinzi ca nişte ploi şi de pe pielea lor calm fumegă imagini adormite.

Mă închin la tine Soare când se lasă amurguri domoale, iartă-mi aiurelile puţine, cuvântul rătăcit de minte, iată-ne pornind înaintea ochilor noştri dacă ne cheamă glasuri cu Venera tatuată pe şale.

Culegeţi mâini tinere înfrunzirea filelor de caiet, dincotro pescarii aruncau năvodul după stele peste uzina pentru cusut inima în omnl-şablon

Revolte şi consimţiri

r vântul duce noua scriptură de poet".

(Hocus-pocus)

Viziunea suferă o schimbare dramatică, detectabilă deopotrivă în imagistica aproape discretă şi în bemolizarea tonului, devenit grav şi deseori patetic, ipostaziind liric solilocviul amar şi înţepuşat al unui om care pare fără speranţă, înfrânt, demoralizat şi abătut de la rosturile sale de totdeauna, pe care numai poza încărcată de nostalgie a „locului de altă dată" i le mai trezeşte în memorie. Aluziv, dar cu o certă vigoare a angajamentului politic manifest, el denunţă sistemul oprimant, agresivitatea insidioasă a ideologiei unice (cum o făcuse şi în Plantaţii), „omul-şablon" mutilat de conformism, „naţia şerpească şi bastardă" care stăpâneşte tiranic un ţinut distopic al ororii şi al imposturii:

„Vântul spre mocirle dă cerului îndemn şi când fără cocori l-aruncă îl fâlfâie ca pânza cortului unde se dă la semn în locul Soarelui cu o gaură adâncă.

Pe aici se mută azi prin contravânt din dimensiunea nouă, dintr-o ladă, în zodia pământească o naţie şerpească şi bastardă.

Scuipatul otrăvit pe poame pică rar pe când sub zbor copacii

intră r and pe rând, sub arbori ce rodesc săgeţi de aluminiu unde stând vieţuitoarele rămân ca fluturii în insectar.

Cum au căzut, lunatici şi la stele strâmbi, pe brazdă stau perechile-nfrăţite de carâmbi unde puţină umezeală şi cu puţină zgură lasă desprinse limbile din gură ori melcii fără casă.

Mei mort nu e, nu e nici viu, cu ce-a văzut se-ntoarce în cripta lui sătul, nu mai trimite-n verze lacrimi, seve, căci umbra li se coşcoveşte şi se adună sul".

(Grădina falsului Epicur)

Un peisaj apocaliptic al utopiei negre a comunismului autohton, în care „Excelenţa Sa, Doamna Oroare" nu e un simbol abstract de felul celor întâlnite la Emil Botta, ci o reprezentare concretă, palpabilă, a ravagiilor ideologice ale utopiei în marş. Poezia de acest tip a lui Tonegaru este, în sens larg, o poezie carcerală, iar pentru el teritoriile nelibertăţii se extind diabolic şi dincolo de zidurile închisorii. Un om sleit fiziceşte, hărţuit tară cruţare şi aparent fragil, dar aureolat de exemplaritatea conduitei sale penitenciare fără reproş, produce o mărturie lirică viguroasă în expresivitatea sa halucinantă, despre alienare, impostură, dezertare morală şi tăcere vinovată. Viziunea neagră, de o mare forţă imagistică, nu este cu nimic mai prejos, deşi poemele care o conturează sunt infinit mai puţine, decât expresia atroce a suferinţei din poemele lui Radu Gyr. Alternativa compensatorie pentru timpul detracării care produce indescriptibile ravagii interioare este aceea a unei intimităţi erotice plenare, trăite sau doar proiectate ori rememorate:

„— Hilda, Hilda, amăgitoare de fluturi deasupra durerilor din dureri înseninată te bucuri la tine în păr cum miroase visul care ajunge cu aripile arse.

Scriptele vor spune că trupul lui strivit scările unge, trubadurul alunecă

Revolte şi consimţiri şi chitara i-o pui când bate vântul să cânte singură-n cui.

Trufaşa, ucigaşo, ascultă o poveste de jos – dar fiecare maistru de cuvinte minte, eu mint însă cel mai frumos".

(Hilda sau poveste de noapte)

Rareori abordarea dramei personale se face prin excesivă focalizare asupra propriei corporalităţi şi doar atunci, impulsul viril, posesiv, al osânditului, este jos, animalic, născut din frustrare şi

îndelungi refulări, de un arghezianism subiacent:

„Voi cei de afară daţi-mi un muc de lumânare putoarea să tresalte ca de streche când luminându-mi scula, rindeauafie alta s-ofrig la măruntaie ca vetrele din peşteri unde a umblat în timpuri dalta”.

(Autoportret)

În chiar centrul ororii, suferinţei şi privaţiunilor, crosul delimitează un spaţiu întrucâtva protector al sinelui, inaccesibil profanilor, care generează un spaţiu intrinsec al libertăţii interioare. Sentimentul este învăluit de fervoare şi graţie, proiectat nostalgic pe fundalul unei delicate acuarele marine:

Începutul tăcerii a fost valul, cu delfinii ce dormeau ultima respiraţie – spuma lui răcoroasă a trecut peste uliţi, a trecut peste negustorii de languste; nicio nădejde că vom întâlni pe Venera ducând portul în ierburile prinse de fuste”.

(Valul alb)

Tonegaru rebelul

„Zău iubito, alb şi nebun sunt mare personaj din circul de unde-am plecat.

Vino cu calul care valsează aici pe meridianul secret unde ne aflăm liberi pe gesturi unde nimeni nu ne trage de şiret”.

(Postumă)

Tonegaru are resurse imense de candoare şi de delicateţe sufletească pentru a produce, chiar şi în interiorul unei stări limită care-l confiscă brutal, iepure lirice remarcabile:

„Ce-mi pasă că intru în grote cu tăcerea? Tu care treci nepăsătoare, cu ploile vei pătrunde felină; Odată ne vom întâlni într-un fluviu ascuns zvâcnind unul într-altul, curgând spre lumină”.

(Moartea primului amorez)

Dar impresia generală e aceea de dramatism şi de tensiune, într-o relaţie de cuplu imposibil de refăcut, pentru că datele protagoniştilor s-au schimbat esenţial şi tragic. Bărbatul „vine din singurătăţi / cu alte păsări necunoscute”, pe piept are o „cămaşă de sârmă”, se hrăneşte doar din amintirea unor boruri fără speranţă” şi e un profet al algelor”, imaginând refugii nautice; singura sa amantă e „necruţătoarea Nemesis”, zeiţa amintirilor („Sânul tău unde izvoarele se închid / nu mai ştiu cum e, e un balon alb, nu e nimic” sau „viorile sunt duse în cazărmi să se culce, / nu ne mai ameninţă dragostea”) care, la fel ca la alţi poeţi ai carceralului, mai ocazionează răscolitoare

defulări erotice: „JE târziu şi aştept o femeie bălană / să-i sun limba până la pulpe / nervii până la blană". Femeia, la rându-i, e chinuită şi maculată (fe pulpa ta a mai crescut o cracă /

Revolte şi consimţiri un vaiet, un strigăt, un chin"), singură şi stingheră „ca o sepie îndepărtată de mare", ori e o curtezană al cărei păr somptuos „creşte neîncetat într-o fotografie", ca o ofrandă de prisos pe ruina unei pasiuni defuncte, irecuperabile:

Jubito şi trupul tău alb s-a făcut seară tu nu m-ai văzut cum am trecut ca o noapte mai mare ca noaptea; acest cântec trecut este mut".

(Noaptea)

Un fapt straniu este că în imaginarul erotic al lui Tonegaru apar frecvent tuburile, ţevi, conducte, atât de numeroase şi prinse într-o reţea complicată, încât Negoiţescu vorbeşte de o adevărată tubularia, alcătuită din misterioase capilare secrete, prin care trupul iubitei, devenit eterat şi aburos se strecoară insidios, decorporalizându-se tot mai mult, până la a deveni pură formă himerică:

„Tu nu vrei să ieşi informă de cântec nici aprinsă floare de nufăr cum sunt. lanternele plutitoare – ca tuburi de orgă tăcută stă papura neagră

Eşti umbră care face amor cu zidurile albe".

(Undina)

Numele iubitei este scris „cu sufletul moale ca un creion" pe pereţi (ai celulei, subînţelegem), patul nupţial e acum „un teren viran / acoperit cu spaima singurătăţii", umbra ei creşte haotic, iar ceremonia niciodată împlinită a crosului este proiectată într-un castel de fum. Sunt fragmente dintr-un discurs amoros sui-generis, turmentat şi cu destule acute tragice.

Tonegaru rebelul

Tonegaru a fost probabil poetul cel mai înzestrat al generaţiei sale. Într-un climat social, politic şi literar normal, evoluţia sa ar fi putut fi cu deosebire spectaculoasă, făcând din el – pentru că avea toate datele necesare – unul dintre marii poeţi contemporani. Chiar şi aşa, cu evoluţia frântă printr-o terifiantă sincopă, el rămâne un poet spectaculos, unul dintre puţinii poeţi în stare să-şi apropieze teritorii lirice; şi o face cu eleganţă firească şi nepatetică. Formula lui creatoare, vizionarismul ironico-sarcastic au fost împrumutate şi exploatate până la detaliu de alţi poeţi mai norocoşi ori mai dispuşi la concesii politice.

Poetul s-a definit pe sine, în fel şi chip. Am putea alcătui o

colecţie consistentă de astfel de „autoportrete lirice" care concurează în expresivitate şi exactitate cu cele făcute în peniţă, cu un talent grafic la fel de evident ca cel literar. De la juvenil orgoliosul, „uite ăsta e Tonegaru, poet decadent", la teribilistul „sunt condotierul Tonegaru fără spadă", care se pregăteşte să dinamiteze poezia, la ironic pateticul, pe cuvânt de cinste, poetul Constant Tonegaru a văzut moartea – plutind pe deasupra plantaţiilor desfrunzite de ceai", poetul se ipostaziază felurit, însă întotdeauna spectaculos, după context şi umoarea de moment.

Exordiul ironic nostalgic: 9JEI, Tonegaru, alhimist al cerurilor de platină. / aminteşte-ţi de dansul peste vămi, peste zodii…", pare a concentra cel mai convingător esenţa paradigmei dramatice şi contradictorii, funambuleşti şi tragice, a existenţei sale creatoare.

Stelaru himericul

Printre poeţii români din ultima sută de ani, Dimitrie Stelaru are, fără îndoială, capacitatea cea mai mare, spectaculos prodigioasă şi practicată cu sistem, de insolitare a propriei biografii; şi nu i-am uitat nicidecum pe avangardişti care, este cunoscut, aveau o predispoziţie naturală pentru excentricitate şi gesturi şocante, la limita scandalosului ori peste ea. Că această capacitate stranie, exersată cu metodă de-a lungul unei vieţi, se însoţeşte de o uriaşă – mergând până la consubstanţializare – doză de histrionism şi de mistificare, artificiu, teatralitate ori facondă, este dincolo de orice îndoială. Personajul evoluează cu aplomb pe o scală atitudinală enormă, întinsă de la marginalitatea asumată ori de la voluptatea trăirii boemei, până la grandilocvenţa uşor iritantă a gesturilor magnanime sau la grotescul amestecat cu mitomania ori farsa sinistră.

Acuzat că şi-ar fi însuşit o sumă importantă din casa familiei care-l adăpostise, declară din „răcoarea ce invită la meditaţie", după vorba lui Lovinescu1, că banii i-ar fi fost necesari pentru comanda propriei statui, mandatând, din sanatoriul unde doctorul Bagdasar îl internase pentru a-l salva, pe un prieten2 (care, memorialist aproximativ, va aminti episodul ca pe „o întâlnire de gradul III cu extraterestrul Stelaru") să verifice dacă pietrarul din Grozăveşti, căruia îi încredinţase comanda a început lucrul. Cum e uşor de închipuit, bătrânul meşter era complet inocent, totul nefiind decât un bluf al „extraterestrului", o născocire de tip „alien „a luna-tecului Stelaru.

Altă dată, farsa cinică – ori, în cel mai bun caz, o apostazie 362

Stelaru himericul a disperării – frizează macabrul, atunci când poetul îşi compune propriul panegiric şi, ajutat de un prieten, îl remite redacţiilor bucureştene, aşteptând înfrigurat reacţii şi eventualele stipendii funebrale. Inadecvare funciară la epocă, sensibilitate ulcerată şi conştiinţă ultragiată („Crist al mizeriei şi al vagabondajului moral" spune Lovinescu), cinism şi geniu al provocării, narcisism şi conştiinţă a distanţei, ştiinţă infailibilă a transformării eului în personaj care se joacă pe sine, kitsch şi halou tragic, acestea sunt ingredientele unui mod de existenţă de o fascinantă stranietate. Ca model, el n-a funcţionat, deşi Stelaru a avut imitatori; epigonii – în lipsa unui ce tragic care dădea autenticitate sfidării maestrului – sfârşind în simplă bufonadă.

Pseudoamintirile din Zeii prind şoareci3 rememorează şi în acelaşi timp literaturizează episodul morţii anunţate: „Costel mi-a anunţat moartea la Semnalul, eu am ros alte cotoare de varză. Ziua următoare, mari articole în ziare plângeau moartea mea. (…) Curată nebunie! Am pus foc în paie. Banca Naţională a oferit pentru înmormântare 2000 de lei; «vagonul mortuar – scria într-un ziar pleacă spre Turnu Măgurele»; acolo – mai târziu am aflat – aşteptau vagoanele funerare, trei căruţe cu pâine şi bucate, pomană să-mifle (când trăiam nu mi-au trimis un pachet măcar) din partea unor neamuri.

(…) Astă-noapte au căzut fulgi de zăpadă. Nu mai pot să dorm între cotoarele de varză… în oraş, cum să merg? E frig şi nu sunt mort?"

Faţă de insolenţa provocării, apreciată de unii, taxată reprobator de alţii, celelalte însemnări biografice (frecventarea cursurilor Facultăţii de Litere de la Universitatea din Bucureşti, neconfirmată vreodată, articole de ziar inexistente sau o efemera carieră didactică la Sighişoara, mai mult decât improbabilă) par cu totul benigne.

Întrebarea care se pune cu necesitate este dacă boema neagră a lui Stelaru, împinsă până la consecinţe extreme (de

Revolte şi consimţiri sorgintea celei rimbaldiene din Mă boheme, inclusiv – mutatis mutandis – fiorul evocator al marilor depărtări siderale), funambulismul, gestica şocant spectaculară şi aparent studiată ţin de un principiu de existenţă în stare de a-i oferi consistenţă şi pe plan estetic ori rămân la limita gratuităţii şi a

artificiului, ca expresie a unui ludic exterior, exersat cu un nedisimulat patetism asupra propriului eu pe care îl metamorfozează într-un personaj îndeajuns de cabotin, pentru a fi, cu uşurinţă, suspectat de inautenticitate.

În timp, răspunsurile au fost diferite. Dintre exegeţii care au crezut în adevărul poeziei lui Stelaru, dincolo de entuziasmele juvenile şi de teribilismele de apreciere ale congenerilor, primul cu adevărat important a fost E. Lovinescu4. Mentorul Zburătorului, deşi excedat de câteva episoade de bizarerie ori turbulenţă stelariană, vede şi judecă dincolo de insolitul biografic, valorizând opera – câtă era la vremea aceea – din perspectivă pur estetică.

„M/ adaug epitete; e un poet nou, nu prin categoria socială pe care unii vor să o reprezinte, de poet al mizeriei, al nedreptăţii, al decăderii; alcoolul, taverna, spiritul protestatar, reminiscenţele din Villon şi Rimbaud nu ne interesează, ci, dimpotrivă, înălţarea spirituală, capacitatea de expresie lapidară, dar eliptică, cu treptele logicii rupte pe alocuri, înlocuite prin asociaţii de idei poetice personale greu de reconstituit, o stranie simplicitate muzicală a versurilor de scurtă respiraţie, pure, fără noroiul vieţii. (…) prin ce planetă i-a fost dat să moduleze armonii atât de învăluitoare, de personale? Din ce întunecimi le aduce la lumina expresiei originale! Enigma lui Dimitrie Stelaru este însăşi enigma talentului, încolţit de nu se ştie ce categorii sufleteşti”.

Oricum, lovinesciana. planetă de poet nou”, chiar dacă facem abstracţie de volutele uneori înalte ale unei critici de întâmpinare, nu lipsită de o anume generozitate, a fixat un traseu ferm de receptare critică în care lapidaritatea şi simplicitatea muzicală” a expresiei, viziunile stranii, himerele, evadările halucinatorii ori peisajele siderale rarefiate şi evanescente, populate de făpturi

Stelaru himericul serafice cu nume straniu, au devenit repere de neocolit (uneori locuri comune!) pentru o întreagă direcţie de exegeză critică.

Mai rezervat apare G. Călinescu, 5 căruia anormalitatea existenţei lui Stelaru, cu febricitatea şi stridenţele ei, îi pare uşor trucată şi inautentică, incapabilă de a servi eului temperaturi înalte pentru ipostaze estetice credibile: „Din acest fel de existentă somnambulă ar trebui să iasă o muzică mai viforoasă. Impresia totală este de tenuitate, mistificaţie şi fragment”. Peste toate acestea, o

saturaţie de „hamletisme”, „ingenuităţi fabricate”, „delir infatuat în ton sacerdotal şi profetic în care tocmai enormităţile sunt graţioase”. Obiecţiile călinesciene, nete şi tăioase ca o ghilotină, sunt izvorul unui alt tip de abordare critică a poeziei lui Stelaru, demers în care meflenţa se îmbină cu condescendenţa şi cu decelarea valorii în fragment, iar nu în ansamblul poetic.

Existenţa „imposibilă” a lui Stelaru aureolează şi minează în acelaşi timp opera, îi conferă atât nimbul romantic al genialităţii turmentate, cât şi superficialitatea frivolă şi inconsistentă a bufonadei. E greu să-l crezi pe Stelaru, după cum e greu şi să nu-l crezi; convingător şi abisal în unele din poemele sale, preţios, studiat şi, în consecinţă, inautentic, în altele. Frondeur, revoltat la modul insurgent anarhic, vaticinar şi profetic în unele atitudini, cuprins de o verbozitate stridentă şi de un irepresibil narcisism mai apoi, în fapt, trăindu-şi ori consumându-şi tragedia existenţială în cheie burlescă, amestecând puritatea himerică a viziunilor cu cabotinismul gesturilor, într-o reţetă unică: Amestecul de sinceritate şi de poză este inextricabil”, scria Nicolae Manolescu6 şi, fără îndoială, are dreptate. Iată, spre ilustrare, un fragment de proză, un pseudobiogra-fem poetizat, povestind unul dintre multele momente de alienare în care pare a-i da târcoale un gând suicidar. Clamată, disecată, hiperbolizată, respectiva predispoziţie rămâne frison, refuză să se ia în serios nerămânând altceva decât puseu retoric, cu aer de fanfaronadă. „Dragostea începuse cu moarte, în reviste, ziare, cronicarii mă pomenesc: eu n-am casă şi pâine. Sunt ostenit de viaţă. Niciun

Revolte şi consimţiri

T

orizont nu se deschide. (…) Şi eu? De ce am plecat de unde ploile nu mă muiau şi frigul nu mă bătaia? (…) Şi de ce m-au gonit la urmă spre oraşul ăsta cu lipitori sătule şi paznici galonaţi? Cine mi-a vârât visul în suflet? Străbunii care zac înăuntrul meu? Scriu şi rup, scriu şi pierd – mă pierd? îndrăznesc să iubesc poezia, s-a scufundat în mine – cine m-a învăţat? Să priveşti cerul te învaţă cineva? (…) Dacă n-ar veni seara cu frigul brumei! Să te răsuceşti clipă de clipă, să dârdâi ca o gelatină! Şi cu ce să te sinucizi? (s.n.) Stau în faţa automobilelor, doar – doar mă vor călca. Opresc, sunt înjurat. Da, să mă sinucid, (s.n.). Ce să fac altceva? Am iubit cerul şi am căzut. Mi-am amintit de un prieten vechi, Costel, scriitor de versuri Tradusese la un ştiu ce revistă un

pastel suprarealist. O să merg la el (s.n.)". 7

O afirmaţie ca:,) a, am să mă sinucid", de o gravitate extremă, urmată la interval de nici două rânduri, de amintirea prietenului la care, până una alta, va căuta adăpost, ne poate pune pe gânduri. Cel care o face nu este numai un rebel fără cauză sau un „ultragiat care nu-şi găseşte cauza ultragiului", cum a intuit critica8, ci un personaj cu o capacitate ludică enormă, un om spectacol pentru care histrionismul nu este numai un dat psiho-comportamental, dar şi un nedezminţit program estetic, cultivat până la manieră. Ca resort interior, atitudinea este, în bună măsură, una compensatorie. Lucian Raicu9 îşi aminteşte, de pildă, de un Stelaru cincuagenar, introvertit, cu gesturi domoale şi zgârcenie locutorie, afişând o timiditate plină de demnitate: „discret, tăcut, poate timid şi «serios», îmbrăcat cu îngrijire, extraordinar de demn în ţinută, sigur de sine, fără urmă de emfază a încrederii (…), mai Poet decât fusese în tinereţea boemă".

Teribilistul picaro valah rămăsese de mult în urmă şi numai legenda extraordinarelor sale isprăvi îl mai însoţea, acestea repovestite de el însuşi cu glas şoptit şi nedezminţită sfială, spre deliciul unor comilitoni mai tineri ca Nichita Stănescu (acesta i se adresa cu binecunoscutul său apelativ „bătrâne") pentru care şi boema şi histrionismul erau o irepresibilă tentaţie. Un Stelaru

Stelaru himericul cuminte, demn şi politicos, care vorbeşte decent şi rezervat şi aşteaptă cu înfrigurare un bilet de tratament la Călimăneşti, este o ipoteză autentică şi uman-înduioşătoare, deşi se află la distanţă incomensurabilă de avatarul său liric din tinereţe (pe rând, D. Orfanul sau Stelaru-Cristos), a cărui romantică figură („orbitele erau înnegurate, dar sub neguri ardeau cărbunii unei sile nedisimulate. Fruntea era frumoasă, încadrată de un păr bogat şi mândru ca un vultur. Cifrul mâhnirii i se cuibărise în colţurile gurii") o evocă peste ani, prietenul şi, într-un fel „naşul" său literar, Eugen Jebeleanu10.

Îndelunga zăbovire asupra biografiei lui Stelaru poate părea neobişnuită, dar spectaculosul ei şi faptul că poetul face din boemă „nu un simplu gest personal, ci un principiu de viaţă" (Nicolae Manolescu), are o influenţă decisivă asupra operei. La nivelul poeziei de extracţie biografică, trăirea boemei dezvoltă o întreagă imagerie rezultată dintr-o obsesie repetată a condiţiei marginale a eului, trăită nu doar la modul negoliardic şi prea puţin convivial, fără nostalgia libaţiei boeme,

ci cu încrâncenare, revoltă şi dramatism, însoţită fiind de o gestică spectaculară, abrupt sentenţioasă şi uneori patetică. Sordidul, grotescul, mizeria umană, umilitatea, lumea de joasă extracţie, totul este perceput acut, fără tentaţia pitorescului, desfoliind cu intemperantă, până la miez, un real tragic. Este în atitudinea lui Stelaru o combinaţie sui-generis de damnare, ancilaritate şi satanism, pe de o parte, insurgenţă şi profetism vaticinar, de cealaltă parte. Alcoolurile tari, taverna, femeile pierdute, şanţul în care îşi va odihni truditele oase, foamea de a doua zi, sunt doar o faţă a monedei pe care este gravată imaginea de „înger vagabond9 a lui Stelaru. Cealaltă faţă va proiecta, oricât de rarefiată şi evanescentă, iluzia, himera, speranţa, redempţiunea finală.

„Ne-am frânt oasele nedormind şi beţi, Am mângâiat, cu pletele desfrânatelor, cupele; Vom bea până mâine şi mâine, dar tăceţi – Mi s-au înecat cu izmă orbitele.

Revolte şi consimţiri

Sunt o trestie sfâşiată de vânt în mijlocul mlaştinii râioase; Taverna aceasta miroase a pământ, A cer şi a fete frumoase".

(Taverna)

Critica a vorbit de grefa bacoviană" u la Stelarii, în încercarea de conturare a unui personaj din seria nevroticilor decadenţi. Afirmaţia merită a fi nuanţată. Este şi nu este bacovianism în poezia lui Stelaru, pentru că dincolo de unele elemente de recuzită şi de asumare tragică a boemei, de exteriorizare şi de frondă cu accente sociale (vizibilă la Bacovia, mai ales în Scântei galbene şi în Stanţe burgheze), există o deosebire fundamentală între cei doi, ceea ce ne îndreptăţeşte să spunem că, dacă într-adevăr se poate vorbi de bacovianism la poetul Orei geniului, acesta este unul fără Bacovia: oricât de adânc ar fi plonjeul în marasm şi oricât de devastatoare alienarea eului, oricâte bolgii infernale ar fi străbătut acesta în disperarea sa, pentru Stelaru cercul deriziunii şi al aneantizării nu se închide niciodată cu adevărat, întotdeauna va rămâne valabilă posibilitatea unei evaziuni, o rază – fie şi fragilă – de lumină, întrezărită de un vector al privirii poetice, întotdeauna ascensional., Mlaştina râioasă", miroase a azur şi are proiecţii siderale. Altminteri, ca personaj, Stelaru se va simţi în largul său, cunoscute fiind datele sale fundamentale, mai înainte discutate, se va Apostazia convingător şi uneori îşi va admira, narcisic, jocul. Se va proiecta, evident, în compania altor personaje, Iisus, Lord Byron,

Panait Istrati, priviţi în dimensiunea lor de profeţi ai unor adevăruri neînţelese şi rejectate de „cetate”, ori a „ciudatului zeu şi prieten”, Verlaine, cu care împărtăşeşte damnarea şi pasiunea pentru „adevărurile” revelate de esenţele tari:

Jşună dimineaţa Verlaine, Ciudatul meu zeu şi prieten – Bună dimineaţa. Vor mai trece 368

Stelaru himericul

Până ni s-or usca versurile, milenii treisprezece”.

Se imaginează rând pe rând vagabond, bandit, profet saltimbanc, ba chiar un Christ care retrăieşte calvarul, desigur în decorul unei Sodome moderne – unde perdiţia şi pulsiunile satanice nu mai cunosc limite:

JPrea târziu, prea târziu – Atunci va fi prea târziu; Dimitrie Stelaru, noul Cristos, Se va ridica lângă tine, rănit, Scuipat, bătut, alungat Profeţind: «prea târziu – Prea târziu, vierme golit»”.

Cu tot convenţionalismul identificării christice, trăirea damnării şi a supliciului apare autentică şi emoţionează:

„«Doamne Stelaru, Cristoase, Sub banca ta din parc mai e loc şi pentru obositele tale oase».

Cum lucrurile se rostogolesc Tot mai în iad vârându-ne! Ah! Tată nevăzut, primeşte-mi ruga: Prea plin paharul e şi prea drăcesc”. (Prea târziii)

O retorică a declasării, a crizei de identitate fermă, biografic explicabilă şi în consecinţă psihanalizabilă, dezvoltă o pletoră imagistică a insului stigmatizat („lepros”, „lepădat”), predestinat umilinţei, marginalizării şi eternei condiţii de clochard:

Jată-i în saci, stinşi, cum vin de departe Nebănuiţi de graiurile secolului douăzeci; în rănile ochilor au mai mult moarte.

Revolte şi consimţiri

Leprosule – îi zise unul – unde e cetatea, comoara ta?

Unde s-a născut inima aceasta puhavă, dar înflorită ca un mac?

Fericirea de mâine mi-e otravă

Da, da!

Se întorc cum niciodată nu s-au întors

Se duc şi vin.

Uriaşă înaintea lor, uriaşă creşte

Umilinţa. Aproape de viscolul Bucuriei, convoiul

Ca o ramură uscată, roasă de vânturi

Cu fiecare noapte murea".

(Lepădaţii)

Criza identitară şi proiecţiile virtuale ale sinelui induc un permanent solilocviu interior al eului. Acesta se dedublează şi entitatea rezultată, dublul-proiecţie (despre care se vorbeşte întotdeauna la persoana a III-a –,) ar, lasă, Dimitrie Stelaru, mai lasă…") dobândeşte legitimitate şi consistenţă, ca în tipologia romantică, purtând masca predestinării, a alesului, a mesagerului unei ordini înalte, eşuat tragic în deriziune. Stelaru are conştiinţa unicităţii şi a singularităţii sale, fapt intuit foarte exact de Ovid S. Crohmălniceanu12:

Decretul lui Stelaru stă într-o asumare integrală, poescă, a unei condiţii de fiinţă altfel alcătuită, însuşi modul de comunicare al poetului cu restul oamenilor capătă amprenta acestei identităţi neobişnuite. (…) Fascinează aici reacţiile pe care le are în faţa destinului ei tragic, o fiinţă croită în cu totul alt chip decât celelalte. Poetul e un înger căzut («chu d'un desastre obscure» – spusese Mallarmé despre Poe). Orbecăind prin noroaie, Stelaru îşi aminteşte mereu de patria sa siderală. Lirica lui este expresia acestei dureroase şi neîntrerupte oscilaţii între poli extremi".

De aici decurg câteva consecinţe: folosirea pluralului majestăţii, a tonului vaticinar şi mesianic, a formulelor grandilocvente, a unui aer de magnanimitate seniorială, detectabil până şi în poemele extremei ultragieri a eului:

Stelaru himerârul

(… Unde să-mi înec vulturii şi inima frântă de soare? Palatele nu aud, gardienii Mă duc la-nchisoare.

Braţele supte de foame Facă-se lângă nori cavou! Lăsaţi-mă, risipit, între porci – Pentru ei putrezesc, Om nou".

(Sfârşit)

„Stelarii" sunt o stirpe inconfundabilă, dăruiţi cu însemnul predestinării şi, printre redundanţele unui eu hipertrofiat şi dedublat care conturează peisaje apocaliptice, şi lumi în faţa iminentei perdiţii, distingem epura unei idealităţi compensatorii, de un pseudohieratism manifest, proiectată cu forţa, de esenţă expresionistă, a viziunii:

frunzele noastre cad în pământul negru şi dispar.

Roadele noastre, aici, sunt pline de viermi

Dar inimile, rădăcinile stelarilor trec, albe

Peste preoţii sfinţilor aruncaţi în decorurile bisericilor.

Noi suntem aurul trecut prin foc – Mugurul ieşit din ghearele zăpezii.

Ascultaţi-mă! Nu fugiţi!”

(Stelarii)

Se poate vorbi la Stelaru despre un izomorfism al identităţii, despre un joc subtil al identităţilor reale sau false, ca şi despre permanenta ocultare a identităţii reale sub veşmântul precar al sărăciei şi umilinţei (precum în modelul christic la care atât de des face apel poetul). Eugen Simion13 a sintetizat cu plasticitate atât schema de construcţie lirică, cât şi realitatea sufletească de care vorbeam. Identitatea reală a poetului, nu e aceea vizibilă, ci aceea

T

Revolte şi consimţiri manifestată în planul imaginaţiei: „Ca şi calul răpciugos care zace pe o grămadă de gunoi, neluat în seamă de nimeni, el ascunde 9 inimi şi e în stare de fapte mari. Ucenicul mizerabil e în realitate un mucenic, un profet, adevărata lui vocaţie e aceea de călător al drumurilor înalte, în formularea acestei dualităţi, Dimitrie Stelaru pune sinceritate şi, nu rareori, o putere remarcabilă de invenţie”.

Îngerul vagabond” ţine de acest imaginar al camuflării esenţei prin mască şi travesti. Zdrenţele, mizeria, sordidul, păduchii, pegra, promiscuitatea, maladivul, famelicul şi alte expresii ale paradigmei umilităţii şi damnării sunt tot atâtea feţe ale ocultării, îndărătul cărora faţa sublimă, „îngereala” cum spunea Nichita Stănescu (poet care are numeroase afinităţi cu Stelaru), se manifestă în toată fantastica ei prodigiozitate: dublul sideral, profetul (adică iniţiatul), „îngerul alb”, „omul nou”, ba chiar Iisus Christos însuşi.

Rostirea e de cele mai multe ori ceremonioasă şi oraculară, sentenţioasă şi patetică, teribilistă şi, în fond, rebarbativă, dar purtând amprenta unui indicibil farmec al spovedaniei lirice în care emoţia unei resemnări de oarecare seninătate nu lipseşte, iar invocarea speranţei, fragile şi îndepărtate (pentru că, din nou, la Stelaru, cercul infernal nu se închide complet niciodată) te face să frisonezi.

floi, Dimitrie Stelaru, n-am cunoscut niciodată Fericirea Noi n-am avut alt soare decât Umilinţa; Dar până când, înger vagabond, până când Trupul acesta gol şi flămând?

Ne-am răsturnat oasele, pe lespezile bisericilor.

Prin păduri, la marginea oraşelor – Nimeni nu ne-a primit niciodată.

Nimeni, nimeni…

Cu fiecare îndărătnicie murim

Şi rana mâinilor caută pâinea aruncată.

Marii judecători ne-au închis Stăruind în ceaţa legilor lor;

Stelaru himericul

Pe frunţile noastre galbene au scris: «Vagabonzi, hoţi, nebuni. Lepădaţii noroadelor. Casa lor e temniţa. Puneţi lacăte bune fiarelor»

Odată – poate cu înfriguratele zori vom sângera

Şi spânzurătorile ne vor ridica la cer.

Dar lasă, Dimitrie Stelaru, mai lasă!

Într-o zi vom avea şi noi sărbătoare – Vom avea pâine, pâine

Şi-un kilogram de izmă pe masă".

(înger vagabond)

Aerul tragic-sumbru, de evocare a unor spaţii carcerale sau patibulare, în linia unor Villon sau Oscar Wilde, este contaminat, în spirit rimbaldian, de flash-urile iluminatorii, ale interiorităţii. Revelaţia şi intruziunea spiritului (sub forma speranţei şi a unei credinţe imanente) împacă, în fapt, la nivel oximoronic, angelitatea şi puritatea viziunii, cu cadrul exterior ce ţine mai degrabă de satanism şi de pulsiunile tulburi ale fiinţei.

Alteori, heruvimul clochard e spectral şi fantasmatic, eterat şi dezarticulat, precum în tablourile suprarealiste ale unui Max Ernst:

„Acum heruvimul a murit Singuratic: noapte bună!

— Cine întreabă, sunt în lună.

Între vânturi, la punţi, Alături de iarba somnului Fulgerul Destinului trece Planetar, stins, în legenda lui.

Nu mă atinge – nu veni cu spectrul Iadului mâzgălit; Numai viermi şi spini cereşti – Peste o baltă în care-am plesnit".

(Heruvimul)

Revolte şi consimţiri

T

În ce măsură are Stelaru conştiinţa convenţiei literare şi a distanţei ironice faţă de propriile proiecţii, în fapt faţă de actul poematizării pe care perspectiva cinic-ironică a generaţiei sale l-a luat în răspăr de atâtea ori? Privilegierea măştilor, teatralitatea şi emfaza gesturilor, retorismul declamaţiei, ipostaza de claun, saltimbanc ori

paiaţă, supusă dispreţului şi deriziunii generale, ca şi histrionismul personajului Stelaru, îndreptăţesc un răspuns afirmativ14, într-un loc, sunt invocate paiaţele lui Cocteau" (paiaţele, însoţitoarele tale, n-aveau / Nici mâini, nici picioare – 1 Numai ochi, numai un voal / Şi-n păr, ascunsă, câte o floare"), în alt loc, un circ din Turnu Măgurele în care, „ardeau luminile în gol – / Maimuţele scânceau între zăbrele / Şi caii năzdrăvani loveau pământul. // Eu măturam arena la sfârşit…", o balerină din Shanhai „cu pântecul revărsând moarte şi lumină", saltimbancul „care fugise în circul lunii", ori pur şi simplu teatrul, adică iluzia şi convenţia: „Obosit căutam teatrul pământului, / Obosit căutam clownul din mine, / Somnul armăsarului şi dansatoarea. „(Teatru)

Un ceremonial al clamării emfatice şi al asumării aproape hedoniste a umilităţii, precum cel din Poem cerşetor, este o înscenare, făcută cu simţul gradării emoţiilor şi implicit a efectului în crescendo:

la sărmana mea Iubită mă înfăşurat cu întunericul şi ador mii

Pe patu-mi trufaş de lut… Apoi mi-am luat Sufletul umilit şi-am plecat spre binecuvântatele Pustii – Spre înzăpezitele ceruri: ştiam că Dumnezeu e mai avut; Drumurile erau încâlcite, cu mlaştini înverzite şi multe secole am mers – Sirius mă îndruma. Sosit la tronul împărăţiilor Sale l-am arătat Hainele-mi nenorocite.

El, urându-mi viaţă fericită, o zdreanţă mi-a aruncat – 374

Stelaru himericul

Iar eu mulţumit l-am zis: Să Trăieşti Măria ta".

(Poem cerşetor)

Morbidul ori tanathicul sunt considerate mai puţin în dimensiunea lor grav ontologică, cât mai ales, asumate exterior ca elemente de recuzită frecvent întrebuinţate:

În noaptea asta Moartea stă cu noi la masă, înaltă, despletită, tulbure mireasă; Ochii ard. Deschideţi porţile, zidurile, Să ne ascundem. Striviţi armele" (Destin)

În dimineaţa aceea m-am trezit lângă Maria-Maria Pe scândurile patului pline de păduchi şi de sânge şi am sorbit Moartea ca pe-o otravă – Şi am scuipat în castronul cu terci".

(Maria-Maria)

E uimitor pentru acest homo vagans, în permanentă mişcare, cu plecări intempestive şi îndelungi rătăciri, un spirit febril şi hiperkinetic, capabil în acelaşi timp şi de trăiri limită şi de o uriaşă capacitate de automistificare, felul unic şi cu totul particular în care

trăieşte iluzia şi himera, desenând graţios spaţii ideale şi cetăţi albe, de o puritate şi de o forţă fascinatorie pe care le mai regăsim doar la Alexandru Macedonski. Cu cât realul este mai imund şi mai opresant, cu atât spaţiile idealităţii sunt mai pure şi mai eterate, cu cât teluricul este mai maculat şi spaţiul mundan mai neprietenos, cu atât proiecţia siderală, stelară, spaţiul compensator, privit ca loc originar al dublului poetic, este mai armonic şi mai fascinant, ca şi cum în creuzetul imaginaţiei creatoare a poetului s-ar petrece o mişcare de distilare, în care tăria şi înmiresmarea efluviilor va fi proporţională cu cantitatea lestului grosier conţinut.

Cetăţile albe, precum Meca macedonskiană, sunt hinterlanduri ale iluziei, străfulgerări ale himerei, loc de reintegrare cosmică

Revolte şi consimţiri pentru eul care îşi consumă exilul pe pământ, limburi ale revelaţiei ultime (pe care doar pasul peste Styx o poate oferi), spaţiu compensator şi complinitor metafizic, pe care puritatea privirii poetice a lui Stelaru (aceea care învăluia până şi sordidul într-o lumină caldă) îl desenează inegalabil:

„Cetăţile albe, cetăţile îndepărtate, numai bănuite.
De unde nimeni n-a coborât, nimeni, niciodată…
În spaţiul lor e inima mea, în ţara lor rătăceşte noaptea mea.
Rămân între voi, cei din jur, dar sunt plecat;
Cineva din mine e întruna plecat
Şi nu se mai întoarce.
Cetăţile albe sunt peste munţii albi.
Peste nourii albi, unde sunt?
Focul le înfioară, le încercuieşte – Sunt singure în străluminarea lor
Şi eterne.
Dacă mai atârn de pământ şi caut
Printre ruini, sunt numai atât?
Ochii prăfuiţi au rămas cu voi
Dar ochii adevăraţi au fugit.
Nu întrebaţi de cetăţile albe
Porţile lor se deschid o singură dată
Şi armonia lor străbate flăcările”.
(Cetăţile albe)

Cetăţile albe, spaţii ale miracolului şi ale mirajului, evanescente şi iluzorii, ele par a fi apropiate, prin încărcătura metafizică şi prin

posibila lor finalitate eschatologică şi milenaristă, de utopica cetate augustiniană, de Civitas Dei, reproducând un desen transcendent riguros. Se lasă întrezărite, prin devoratoare fascinaţie şi devoţiune, de spiritul profan, imuabile şi eterne în armonia alcătuirii lor sacre, accesibile doar prin revelaţie sau stare de extază, cunoscu

Stelaru himericul tele „luminări" de care poezia lui Stelaru nu duce lipsă. Sunt teritorii apropiate prin natura descripţiei de patria celestă, părăsită prin vieţuire mundană şi recuperabilă doar prin extincţie, loc de exil pentru geniul de totdeauna. Aşa se întâmplă cu romanticii şi aşa stau lucrurile şi la Poe a cărui influenţă asupra poetului Nopţii Geniului; te substanţială şi de netăgăduit. Atmosfera poeziilor lui Stelaru se dezvăluie, odată cu al doilea său volum, Preamărirea durerii (1938), atât de poescă încât transmiterea intelectuală trebuie cu necesitate presupusă, cel mai probabil prin excelenta traducere din poetul american, a lui Emil Gulian, apărută în acelaşi an 1938.

Influenţele poeşti sunt detectate cu acribie de Al: Piru15:

„Toate viziunile lui Poe, ţinuturi fantastice, văi, insule, luni, stele, munţi, îngeri, fecioare moarte, sunt adoptate, întâlnim «unde de morţi», «singurătăţi», «stoluri de genii», «clocotitoare vedenii», «neguri», «depărtări ebenine», «malurile Gândirii», «văile munţilor», «sublimele văluri ale Cugetării», «Insula Diavolului», «valuri», «Ţara Milei», «grădina Relelor», «valurile Nopţii». La Edgar Poe avem o ţară a visului (Dreamland), cetatea din mare (The city in the sea), tăcerea (Silence), Ţara feerică (Fairyland), valea neliniştii (The valley of the unrest), palatul blestemat (The hounted Palace); aici dăm peste «cetăţi de Tăceri», «prăpăstioasele culmi ale viselor», «Ţara chinului», «Cetatea Durerii», «Palatul suspinelor»".

Asemănările sunt decelabile nu numai la nivel de ton poetic, dar coboară până la detaliul de versificaţie, filigranul poesc descifrându-se cu uşurinţă. Apar nume stranii ori cu încărcătură vag mitologică: Leandru, Oberon, Atys, Orion, Isis, Varuna, ori Eunor, Elra, Asena, Iwa, Romola, Olivia şi, mai ales, Eumene.

Imaginarul prerafaelit, comun cu Poe, nebulos şi fantasmatic, este populat cu heruvimi, îngeri sau făpturi eterice, al căror atribut esenţial rămâne spectralitatea şi paloarea, „desenate" adesea în regim halucinatoriu. Stranietatea numelor (Annabel Lee, Ulalume, Eulalie. Sarah, Valentine, prezente la poetul american, vor fi

Revolte şi consimţiri înlocuite de Stelaru cu Xenia, Libatina, Varuna, etc.) se însoţeşte cu insolitul gesturilor echivoce ori al viziunilor ceţoase, iscate deseori de prelungi euforii etilice, ori cu apetenţa pentru ţinuturi fantastice (Tărâmul geniilor, Ţărmul gândului, Muntele palid, împărăţia lui Hell) ori pentru mituri abstracte, cvasisimilare cu cele ale americanului.

Răspunsul cel mai la îndemână la întrebarea despre cum l-a cunoscut poetul român pe autorul lui Annabel Lee, vizează fie lectura directă (posibilă, în traducerea românească menţionată), fie prin Baudelaire al cărui albatros – demonic şi prerafaelit, e drept – este uşor recognoscibil la Stelaru, ori prin mijlocirea poeţilor satanici francezi, influenţaţi decisiv de părintele modernităţii poetice. Parcă anume pentru a răsturna orice construcţie critic speculativă despre filiaţia directă Poe-Stelaru, vine seducătoarea ipoteză a filierei eminesciene, lansată de un necritic, prozatorul Radu Petrescu16, într-unul din eseurile sale din Meteorologia lecturii.

problema este aceasta că având mari şi demonstrate afinităţi cu prerafaelitul Poe, a cărui operă, ca şi amicul său Caragiale, o cunoştea, Eminescu (…) a plăcut multă vreme anume pentru ceea ce, în opera lui, aparţine prerafaelismului din Mortua est de exemplu, sau din înger de pază, şi prin care poetul, romantic ca structură, cum însuşi o spune, scapă totuşi şcolii romantice căreia, din nebăgare de seamă i-a tot fost asociat, neţinându-se deloc seama de mişcarea generală a gândirii artistice la care, chiar de nu-i va fi citit pe Verlaine şi Mallarmé, contemporanii săi (…), Eminescu participa prin enorma lui vitalitate poetică şi intelectuală".

Angelitatea şi eterismul, îngerul care este sinonimul geniului, fiinţele androgine („/ era Ea"), pot veni dintr-un Eminescu prerafaelit, dar îşi pot trage sevele şi din vastul imaginar preromantic şi romantic. Tratarea lor la Stelaru implică însă un spor de teatralitate şi voluta dramatică a unei conştiinţe în criză, febricitarea patetică a unui eu inconfortabil situat în coordonatele sale ontologice.

Stelaru himericul

feste cerurile negre, peste mări, Şarpele lunii prin zodia morţilor, Dezvălui marile înserări, îngândurând îngerii porţilor.

Într-un platou roşiatic, deschis, Eumene, slava lui veghea; Poate trupul ei era numai vis. Poate numai stea.

La par a focului oceanic.

Umbra i se pierdea pe culmile stâncilor înşelătoare;

Ochii ei semănau cu oazele, cu izvoarele – Pletele cu neguri mistuitoare.

Eumene, fiica deşertului, fecioara stelară, Aleargă!"

(Noaptea geniului)

Încărcat de ciudate eufonii onomastice apare spiritul tutelar al stărilor de extază poetică, Eumene, „fecioară stelară", dar şi utopia poeziei (în registru aburos romantic), vehicul de genialitate, dublu eteric protector, iluminarea extatică, transcendere metafizică, spectru al iubirii, aparenţă şi iluzie, un subtil văl al Mayei, o multitudine de ipostaze în poezii aparent stereotip intitulate Eumene. În fapt, ne aflăm în faţa unui spectacol grandios de ipostaziere vizionară a eului, derulat în cursul unui lung periplu iniţiatic: umilinţă, calvar, abdicare, proximitate tanathică (dacă nu chiar moarte rituală), iar mai apoi revelaţia, extază, lumile superioare. Eumene e un însoţitor iniţiat, în toate aceste etape de aceea se va înfăţişa prin excelenţă plurimorfă: lunară, stelară sau solară, aburoasă sau tenebroasă.

„Tu eşti din toate lumile venită, Cu fruntea despicată de lumini;

379

Revolte şi consimţiri

Lângă fluvii şi stepe lunare Cuvintele cresc heruvimi. Iubire, (s.n.) limpede singurătate, Orice cântec e un deşert".

(Eumene)

sau

Ascultă vuietul adâncurilor dinte noi Cum creşte în amurgurile lumii ca o mare; Priveşte demonii acelor stele, goi, înfioraţi, goniţi de ucigaşa Luminare.

Cu buzele împurpurate, tovarăş morţilor, de unde vii în ceaţa fiecărei nopţi, lunatico?

Eşti pasul meu de patru vânturi, Stăpâna, roaba, poezia Aşteaptă voi veni curând – Voi coborî bolnav în cerul tău – în templul tău, închipuire (s.n.)". (Eumene)

Capacitatea de a urmări şi de a cultiva himere este prodogioasă la Stelaru. Este una de esenţă nervaliană, de altfel poetul dispune o imensă apertură onirică, atât în linia romanticilor, cât şi, întrucâtva, în aceea a suprarealiştilor. Pentru el, ca şi pentru Nerval, visul e calea explorării privilegiată, coborârea în infernul interior – după cum spune Beguin17 despre autorul lui El Desdichado –, până în ţinuturile cele

mai adânci, cele mai aproape de centru, unde misticul ajunge în sfârşit la singura experienţă valabilă".

În astfel de explorări lăuntrice romanticii sunt interesaţi – şi nu altfel se prezintă lucrurile la autorul Orei fantastice – nu de fiinţa accidentală, ci de cea esenţială, de figura mitică; nu istoria lor pământeană îi interesează, ci veşnicia, iar accesul la lumile

Stelaru himericul superioare este plătit cu distrugerea fiinţei pământene. Se h acestui tip de resort creator funcţionează perfect la Stelaru. Limbaj u vag, simbolic şi aluziv, inteligibil uneori doar pentru el însuşi (cultivat de poezie postbaudelaireană) o completează.

Reveria şi visul care eliberează calea automatismelor psihice. hazardul locutoriu şi asociativ oferă posibilitatea de cunoaştere x unei altfel de realităţi, ceea ce reprezintă premisa unei întregi poetic; a modernităţii, de la Rimbaud la suprarealişti, în care poezia e cunoaştere de profunzime a spiritului şi a ritmurilor secrete ale fiinţei.

Sensibilitatea neoromantică a lui Stelaru se altoieşte pe canavaua experimentalist-onirică a generaţiei sale suprarealiste, pe baza unor proiecţii afine ale celor două orientări, iar rezultatul ţine de sublimarea poetică a unor peisaje sufleteşti de o mare puritate a lumilor şi a temperaturii magmei creatoare, o Himerie metafizică halucinantă şi graţios feerică, în care tenebrosul se împleteşte cu seraficul:

4/z/ în noaptea aceea căutam zorile, în turnul norilor, pe stânci;
Vântul îmi destrăma chemările
Şi jarul ochilor se topea în lacul negurilor adânci.

Convoi de umbre, informe arătări, Pluteau sfâşietoare lângă mine Veniseră din patru mări, înspăimântate, peşterilor să se-nchine.

Sufletul meu nu mai era al meu – Inima mea de ceară o pierdusem; Vulturul nopţii muşca sălbatic Din trupul răsturnat pe culmi.

Atunci porţile zorilor s-au deschis şi glasul Eumenei peste turnurile norilor a strigat: «A fost un vis. N-a fost decât un vis 381
T
Revolte şi consimţiri
Unde eşti? Vino, te-am aşteptat»".
(Dragostea zorilor)

O întreagă mitologie tanathică însoţeşte ca pandant proiecţiile onirice. Moartea are şi ea ceva din graţia eterată şi ademenitoare a

Eumenei:

Jar vine cu o mie de aripi, te uită! Drumul ei se cască din lună Plutește în apele visului fără rușine. Iadul ei nu e iad – Un Rai Unde sângele înflorește".

(Apele morții)

Alteori, ea se asociază cu un regim al imagismului acvatic, de tip ape grele, sepulcrale peste care plutește, sinistră, corabia de plumb care se îndreaptă către Insula Duhurilor. Dar asta se întâmplă rar, pentru că în registrul poematizării cu care ne-a obișnuit, Stelaru are mai totdeauna o privire poetică ascensională, care face ca totul să se răsfrângă în cer, acolo unde e oglinda e cea mai pură, unde până și neptunicul are oglindiri siderale, iar mările sunt „în sus", „albastre în năluca soarelui", în lipsa viziunilor infernale, moartea apare la Stelaru ca extază și accedere în lumi superioare, periplu inițiatic de o stranie frumusețe:

„Cerul s-a încins cu neguri și soarele ne-a înceţoşat zalele; Să mergem, că-n urma noastră, Sunt stelele, bocitoarele.

Ah, prieteni înșelători la porțile altor cetăți vom bate și gândul ne va deschide: Vom fi umbrele așteptate".

(Lumina întunericului) 382

Stelaru himericul sau:

„Apele poemului curgeau ca un dans în mantia neagră a destinului

O! Cerurile s-au deschis

Pentru cea mai pură călătorie

Vom trece prin portalul îmbietorului iris.

Către deplina, neomenească împărăție".

Și ne vom asemăna cu arborii Din marea pădure a serilor – Va fi o ziâncă o zi".

(Pădurea serilor)

Sunt viziuni nu numai himerice, dar însoțite de veritabile trăiri mistice. Nimeni nu a transformat mai concis experiența personală a umilinței și trăirea biografică a sordidului, în lăncinantă experiență mistică, acompaniată de călătorii siderale spectaculoase, împărtășiri ardente cu Divinul, de ascensiuni extatice („ascunde-mă sus, peste timp. / între luminile mărilor albastre"), de căutări frenetice înspre „vârful de granit" al piramidei lumilor; îmbarcat în „corabia cu pânze uriașe" care navighează celest spre strălumina".

În spatele măştii clauneşti şi a inegalităţii de scriitură, Dimitrie Stelaru se arată a fi un spirit funciarmente tragic, capabil de mari coagulări vizionare, în registrul nebulos himeric, de mare puritate şi prospeţime.

NOTE

Sfidările, revoltele şi consimţirile avangardei

Eugene Ionesco – Discurs despre avartgardă, în Note şi contranote, traducere şi studiu introductiv de Ion Pop, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, pp. 67 – 78. (Discursul a fost ţinut cu ocazia deschiderii seminarului „Convorbirile de la Helsinkf despre teatrul de avangardă, iunie, 1959).

2. Eugen Ionescu – Nu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991.

categoriilor avangardei oferă literare, Editura Eminescu.

3. cuprinzătoare privire sinoptică asupra Adrian Marino în Dicţionar de idei

Bucureşti, 1973, pp. 176 – 224.

4. André Breton – Manifestes du surrea lisme, Gallimard, 1969, pp.19, 91 – 92, 95 – 96, 113, 145, eptassim.

5. Detaliile despre corespondenţa lui Tzarale aflăm în revista Aldebaran, nr. 2 – 4, din interviul cu Vladimir Pană, p>p. 39 – 41.

6. Ovid S. Crohmălniceanu – Evreii în mişcarea de avangardă românească, Editura Hasefer, Bucureşti, 2001, p. 168. Citatul utilizat deschide catalogul unei expoziţii de a-vangardă, care s-a desfăşurat între 7 şi 28 ianuarie 1945, în Sala Bre-zoianu, intitulată „Presentation de graphies qplorees, de cubomanies et td objets".

7. Mario de Micheli – Avangarda artistică a secolului XX, în româneşte de Ilie Constantin, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, pp. 282 – 300, passim. Despre acest aspect, scrie într-un excelent eseu, intitulat Aporiile avangardei, Hans Magnus Enazensberger: „floua doctrină se cristalizează ca întotdeauna în jurul dorinţei de libertate absolută. Cuvântul «fanatism» este deja un indic-iu că această libertate poate fi obţinută cu preţul disciplinei abs» ciute: în câţiva ani garda

Revolte şi consimţiri suprarealistă se va închide într-o crisalidă de reglementăr /", cf. Matei Călinescu – Cinci feţe ale modernităţii, traducere de Tatiana Pătrulescu şi Radu Ţurcanu, postfaţă de Mircea Martin, Editura Univers, Bucureşti, pp. 100 – 101.

8. Antoine Compagnon – Cele cinci paradoxuri ale modernităţii

traducere şi postfaţă de Rodica Baconsky, Editura Echinox, Cluj,

1998, pp. 50 – 51.

9. Renato Poggioli – The Theory of the Avant-garde, Harvard University Press, 1968, apud Compagnon.

10. François Furet – Trecutul unei iluzii – Eseu despre ideea comunistă în secolul XX, traducere din franceză de Emanoil Marcu şi Vlad Russo, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996, pp. 285 – 334.

11. Marcel Raymond – De la Baudelaire la suprarealism, traducere de Leonid Dimov, studiu introductiv de Mircea Martin, Editura – Univers, Bucureşti, 1998, pp. 265 – 266.

12. Termenii sunt folosiţi în dichotomia modernism estetic vs. modernism etic, de Sorin Alexandrescu în Privind înapoi modernitatea, traducere de Mirela Adăscăliţei, Şerban Anghelescu, Mara Chiritescu şi Ramona Jugureanu, Editura Univers, Bucureşti, 1999, pp. 322 – 323.

13. Sorin Alexandrescu – op. cit., p.322.

14. Monica Lovinescu – Est-etice – Unde scurte IV, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, pp. 9 – 10.

15. François Furet – op. cit., pp. 328 – 329; Expresia „revoluţionar fără revoluţie" aparţine lui André Thirion, din cartea sa Revolutionnaires sans revolution, Robert Lafont, Paris, 1972.

16. Monica Lovinescu povesteşte fascinată episodul, în la apa Vavilonului, 2, 1960 – 1980, Editura Humenitas, Bucureşti, 2001, pp. 35 – 36: „Merew va exista câte un fabricant de stereotipe care să mimeze creaţia. Mai rar însă o personalitate discutabilă şi fascinantă ca André Breton, ti văzusem prima şi ultima oară la un recital al poetului rus Voznesenski la Théâtre du Vieux Colombier, în iarna lui 1963, când

Note

Parisul adăpostise ninsoarea şi gheţuşurile din Sankt-Petersburg şi nu numai poeţii «contestatari» din Uniunea Sovietică, în jurul lui Voznesenski se ţesuse astfel legenda unui al doilea poet anticonformist, după Evtuşenko care cedase relativ rapid la cântecul de sirenă al puterii şi-şi realist-socializas e revolta, în fruntea unui grup de tineri suprarealişti – a câta generaţie?

— Breton se afla în mijlocul sălii. Când primele versuri şi primele răspunsuri ale lui Voznesenski au început să fie traduse, dovedindu-se suficient de prudente şi de conformiste (curajul cu voie de la poliţie), André Breton a ieşit din sală demonstrativ, urmat de cohorta-i de fideli. Gestul a fost suficient de orgolios şi declarativ pentru ca reputaţia lui Voznesenski să nu mai poată fi susţinută de

nimeni pe malurile Senei, şi mi s-a părut a proveni dintr-un orgoliu frumos, ştergând pentru mine, pata scurtei logodne a suprarealismului cu comunismul, singura ce mă incomoda în analele în isc ari fi

17. Ştefan Roii – Ospăţul de aur, Ediţie îngrijită, studiu introductiv şi note de Ion Pop, Editura Minerva, Bucureşti, 1986, pp. 252 – 257.

18. idem-pp. 293 – 295.

19. cf. Eugen Simion – Scriitori români III, Editura Cartea Românească, 1984, pp. 5 – 6. Articolul lui Victor Iliu se intitulează De la dadaism şi suprarealism la realismul social şi a apărut în revista Dacia nouă, an II, nr. 4/9, ian. 1938.

20. Ilarie Voronca – A doua lumină, Proze, Ediţie îngrijită, note şi comentarii de Ion Pop, Editura Minerva, Bucureşti, 1996, pp. 165 – 165; Coliva lui moş Vinea, a apărut iniţial în revista unu, 29 sept. 1930.

21. Matei Călinescu – Avangarda literară în România, prefaţa la Saşa Pană – Antologia literaturii române de avangardă, E.P.L., Bucureşti, 1969, p. 23 eptassim.

22. cf. Marin Mincu – Avangarda literară românească, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, pp. 6 – 8. Angelo Guglielmi, membru în Gruppo 63, face o distincţie netă între avangardă, a cărei tendinţă este exclusiv distructivă, venită dintr-un impuls nihilist şi experimentalism care are un caracter constructiv, integrator. „Când fronda conţinutistică dispare

Revolte şi consimţiri

— Scrie Marin Mincu – şi se lucrează conştient cu o anume «conspevolezza critica» cum spune Guglielmi, asupra formelor de expresie, nu mai este vorba de poezie de avangardă, ci de poezie experimentală".

23. Ion Pop – Avangarda în literatura română, Editura Atlas, Bucureşti, 2000, p. 104, Citatele folosite în paragraful consacrat lui Voronca fac parte din următoarele articole manifest: Aviogramă (în loc de manifest), apărut în 75HP, oct. 1924; Gramatică, în Punct, an I, nr. 6 – 7, 1924; Glasuri, în Punct, an II, nr. 8, 1925; Omul, în Integral, an I, nr. 1, l martie 1925; Suprarealism şi integralism, în Integral, an I, nr. 1, l martie 1925.

24. Ilarie Voronca – A doua lumină… pp. 225 – 226; Articolul Europa unită a fost publicat în Adevărul, XLIX, nr. 15780/4 iunie 1935, p.!

25. Eu sunt ţinta – Geo Bogza în dialog cu Diana Turconi, Editura DU Style, Bucureşti, 1996. Este ediţia pe care am folosit-o pentru analiza poeziilor din Poemul invectivă, reprodus la paginile 279 – 308.

26. Citatele folosite sunt luate din articolele Urmuz premergătorul, apărut în Unu, an III, nr. 3 l/noiembrie 1930 şi Exasperarea creatoare – scriu fiindcă viaţa mă exasperează, apărut în revista Unu, an IV, nr. 33, februarie, 1931.

27. cf. M. Niţescu – Sub zodia proletcultismului, Ediţie îngrijită de M. Ciurdariu, Ed. Humanitas, 1995, pp. 217 – 222.

28. Bucureşti, 1995, pp.217 – 222; articolul Eroul marii revoluţii, scris de Geo Bogza a apărut în revista Viaţa românească, nr. 3/1953.

29. Saşa Pană – Născut în '02, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, pp. 633 – 636.

30. Interviu cu Vladimir Pană, realizat de Nicolae Tone, în revista Aldebaran 2 – 4/1996, p.558.

31. Saşa Pana-Antologia… p.558.

32. Saşa Pană – Prozopoeme, cu un cuvânt înainte de Laurenţiu Ulici, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 49.

Note

33. apud Ion Pop – Avangarda… pp. 315 – 317

34. Gellu Naum – Medium, în Avangarda literară românească… pp.619 – 621.

35. Sigmund Freud – Angoasă în civilizaţie, în Opere, traducere, cuvânt introductiv şi note de Leonard Gaviliu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti 1991, pp. 332 – 336, et passim.

36. cf. M. Keith Booker – The Dystopian Impulse în Modern Literature.

Greenwood Press, London, 1994, pp.12 – 13.

37. Gherasim Luca – Inventatorul iubirii, Editura Negaţia Negaţiei, 1945, pp. 14 – 15.

38. Michel Foucault – The history of Sexuality, Volume II, The Use of Pleasure, New York, Vintage, 1986, p.48, et passim.

39. Pascal Bruckner, Alain Finkielkraut – Noua dezordine amoroasă, traducere de Luminiţa Răileanu, Editura Nemira, Bucureşti, 1995, pp.

24 – 25.

40. Sheâla Fitzpatrick – The Russian Revolution, 1917 – 1932,

Oxford University Press, 1984, p.79, cf. M. Keith Booker, op. cit., p.33.

41. Citatele au fost extrase din Dialectica dialecticii – Mesaj adresat mişcării suprarealiste internaţionale, în Avangarda literară românească… pp, 637 – 648.

Geo Bogza sentimentalul

1. Marcel Raymond – De la Baudelaire la suprealism… pp. 252 – 267

2. \\berteegum-Sufletulromantic… pp. 511 – 515

3. Saşa Pană – Născut în ’02… pp. 224, 250 – 251, 289, 380 – 381, et passim.

4. Geo Bogza – Jurnal de copilărie şi adolescenţă, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987, passim.

Revolte şi consimţiri

5. Pentru citarea unor versuri din poemele lui Geo Bogza, am folosit următoarele volume: Orion, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978; Eu sunt ţinta, dialog cu Diana Turconi, Editura DU Style, Bucureşti, 1996, pentru Poemul invectivă şi selecţiile cuprinse în Antologia poeziei de avangardă, alcătuită de Saşa Pană, respectiv Avangarda literară românească, alcătuită de Marin Mincu. Pentru citarea unor fragmente din articolele ori textele manifest ale scriitorului am folosit de asemenea A vangarda literară…

6. Ştefan Roii – Colecţia „Integral”, Jurnal de sex, Poeme de Geo Bogza, reluat în Ospăţul de aur… pp. 173 – 174.

7. Ilarie Voronca – Geo Bogza, apărut în revista unu, din 23 martie 1930, reprodus în A doua lumină… pp. 38 – 39.

8. Geo Bogza – Eu sunt ţinta… pp. 204.

9. Ion Pop – Avangarda… pp. 302 – 303.

10. Poemul invectivă a fost republicat pentru prima oară, după mai bine de o jumătate de secol de la apariţie, în 1986, nu în România, ci în fostul spaţiu iugoslav, la Pancevo, în colecţia revistei Lumina, care apare în limba română. Poemul a fost însoţit de prefaţa lui Alexandar Petrov, pe atunci preşedintele Uniunii Scriitorilor din Iugoslavia, în acelaşi an, Geo Bogza a fost distins cu premiul „Cheia de aur”, a Festivalului de poezie de la Smederevo. cf. D. Uricariu, în Eu sunt ţinta… pp. 278 – 284.

11. Pascal Bruckner, Alain Finkielkraut – op. cit., pp. 40 – 41. et passim.

12. Marin Mincu – Avangarda… pp. 43 – 45.

13. Geo Rogiz-Eusuntţinta… pp. 206 – 212, et passim.

14. Felix Aderca – Poetul la puşcărie, foileton scris în 1934 pentru Adevărul şi refuzat, reprodus în Geo Bogza, interpretat de… prefaţată, notă asupra ediţiei, antologie, cronologie şi bibliografie de Antoaneta Tănăsescu, Editura Eminescu, Bucureşti, pp. 42 – 44.

15. Mihail Sebastian – Procesul Bogza, în Rampa, an 18, nr. 5112/24 ianuarie 1935, cf. Geo Bogza interpretat de… pp. 44 – 45.

Note

Invective şi scatofonii sau poezia ca provocare

1. Matei Călinescu – Amintiri în dialog (împreună cu Ion Vianu). Editura Litera, Bucureşti 1994, p. 179.

2. Marcel Raymond – op. cit… p. 274.

3. G. Călinescu – Istoria literaturii române de la origini până în prezent, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 891.

4. Ion Pop – Avangarda… pp. 228 – 229

5. citatele folosite sunt din poeziile 1001 de nopţi (apărută în Alge, nr. 5/1931) şi Poemul altora (nr. 6/1931) de Paul Păun; Ritul clădirilor de ebonită (2/1930) şi Bumerang (nr. 3/1930) de Gherasim Luca. cf… Marin Mincu – Avangarda…

6. Un dosar literar foarte util, cuprinzând în premieră, retipărirea conţinutului integral al celor două reviste, ca şi date despre contextul apariţiei lor ori despre ecourile provocate, a alcătuit cu meritorie acribie dl. Nicolae Tone, sub titlul Afacerea Alge, publicat în nr. 2 – 4/1996 şi 1 – 4/2001, ale revistei Aldebaran.

I. în dosarul literar amintit, Nicolae Tone exprimă o nedumerire cu privire la intervalul mare de timp între apariţia revistei (potrivit datei menţionate pe copertă, octombrie 1931) şi începerea acţiunilor, luând în considerare probabilitatea ca revista să fi fost antedatată cu premeditare, pentru a anula eventuale consecinţe juridice.

8. Saşa Pană – Născut în 02… pp.416 – 422

9. Ovid S. Crohmălniceanu – Amintiri deghizate, Editura Nemira, Bucureşti, 1994, cât. pp. 161 – 162

10. Saşa Pană – op. cit. pp.363 – 364

II. cf. Ion Vartic – în Dicţionarul Scriitorilor Români coordonat de Mircea Zaciu, Marian Papahagi şi Aurel Sasu, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1995, p. 177

Revolte şi consimţiri

T
12. Aurel Baranga – Jurnal de atelier, Editura Eminescu, Bucureşti 1978, pp.11 i-115; 102 – 104.
13. Florin Manolescu – Enciclopedia exilului literar românesc, Editura Compania, Bucureşti, 2003, pp. 464 – 466.
Fundoianu contemplativul
1. Cioran – Exerciţii de admiraţie – eseuri şi portrete, traducere de Emanoil Marcu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993, pp. 145 – 152.
2. E. Lovinescu – Memorii. Aqua forte, ediţie îngrijită de Gabriela Omăt, Editura Minerva, Bucureşti, 1998, pp. 218 – 220.
3. Saşa Pană – Născut în '02, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, pp. ll2.
4. Ilarie Voronca – B. Fundoianu, apărut în Integral nr. 107 ian. 1926, p. 16., reluat în 4 două lumină, ediţie îngrijită de note şi comentarii de Ion Pop, Editura Minerva, Bucureşti, 1966, pp. 142 – 143.
5. Ovid S. Crohmălniceanu – Literatura română între cele două războaie mondiale, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, pp 395 – 405.
6. F. Aderca – Contribuţii critice – Editura Minerva, Bucureşti, pp. 351 – 353... Articolul Erori fecunde a fost publicat iniţial în Zburătorul, an î, nr. 23/18 februarie 1922.
7. B. Fundoianu – Imagini şi cărţi ediţie de Vasile Teodorescu, studiu introductiv de Mircea Martin. Traducere de Sorin Mărculescu. Editura Minerva, Bucureşti, 1980, pp.46 – 51, et passim.
8. I. Negoiţescu – Istoria literaturii române, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1991, pp. 297 – 300.
9. B, Fundoianu – Rimbaud golanul, în Imagini şi cărţi, Bucureşti, pp. 553 – 554 et passim.
10. B. Fundoianu – Conştiinţa nefericită, Traducere de Andreea Vlădescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993.
Note
11. cf. Lev Şestov – Noaptea din grădina Ghetsimani – Privilegiaţii şi dezmoşteniţii istoriei, traducere de Liviu Antonesei şi Gabriela Gavril Antonesei, cu o prefaţă de Liviu Antonesei, Editura Polirom, Iaşi 1995
12. B. Fundoianu – Fals tratat de estetică în Imagini şi cărţi...
13. Ovid S. Crohmălniceanu insistă asupra relaţiilor lui

Fundoianu cu suprarealiştii, într-un articol din ciclul Fondania, publicat în volumul Al doilea suflu, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, pp. 297 – 299, arătând că distanţa pe care acesta a luat-o în mai multe rânduri faţă de suprarealişti (cum am văzut, în mod explicit, în Faux trăite), nu l-a împiedicat să frecventeze cercurile lor, ba chiar să participe „la una dintre disputele interne contondente foarte frecvente între ei şi, aşa cum povesteşte singur, a avut cinstea să se bată personal cu André Breton". (s.n.). A făcut parte din grupul Discontinuite care cuprindea şi pe Cârmde Sernet (cumnatul lui Voronca, cel care semna în revistele avangardiste româneşti cu numele de Mihail Cosma) şi pe Arthur Adamov. Şi-a exprimat deschis simpatia pentru o ramură a stufoasei dizidente suprarealiste, aceea care edita revista Le Grand Jeu (René Damnai, Gilbert Lecomte, Roger Vailland), a scris 3 Cine-poemes, scenarii tipic avangardiste, ilustrate de Mân Ray, a fost prieten cu Ribemont-Dessaignes. Trois scenarios cine-poemes, publicate în 1928, sunt scrise în maniera lui Artaud sau Buñuel, adică în spiritul cinematografului suprarealist. Le consideră el însuşi „nerealizabile", pentru că reprezintă „echivalenţe ale poeziei pure". Realizabilă, în schimb, este comedia Tararira, terminată în Argentina unde sosise, în 1936, la invitaţia celebrei scriitoare Victoria Ocampo, pentru a ţine o serie de conferinţe despre abstracţiunile cinematografice ale suprarealismului (Mân Ray sau Buñuel). Filmul pentru care asigura scenariul şi regia, realizat în maniera suprarealiştilor (iată punctul de întâlnire!), n-a fost proiectat niciodată pentru public, fiind găsit de producător, prea îndrăzneţ.

14. B. Fundoianu – Noi simboliştii [I], publicat în Rampa, 10 martie 1919, în Imagini şi cărţi… pp. 13 3 – 13 6

15. E. Lovinescu – Istoria literaturii române contemporane, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, pp. 680 – 681.

Revolte şi consimţiri

16. G. Călinescu – Istoria literaturii române… pp. 864 – 866

17. Ovid S. Crohmălniceanu – Literatura română şi expresionismul.

Editura Minerva, Bucureşti, 1978, pp. 128 – 136, passim.

18. Ion Pop – Transcrieri – eseuri, Editura Dacia, Cluj, pp.87 – 124.

19. Nicolae Manolescu – Pastiches et melanges, în o uşă abia întredeschisă, Editura Cartea Românească, Bucureşti, pp. 156 – 166.

20. Mircea Scarlat – Istoria poeziei româneşti, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1986, pp. 67 – 80.

21. Paul Daniel – Postfaţă la B. Fundoianu – Poezii, Ediţie, note şi variante de Paul Daniel şi G. Zarafii, studiu introductiv de Mircea Marin, postfaţa de Paul Daniel, Editura Mineva, Bucureşti, 1978, p.600.

22. Mircea Martin – Introducere în opera lui B. Fundoianu, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, pp. 159 – 253, passim.

23. Marin Bucur – B. Fundoianu – priveliştile poeziei, Editura Albatros, Bucureşti, 1985, p. 109.

24. G. Călinescu – Istoria… pp.795 – 796.

25. B. Fundoianu – Iudaism şi elenism, Ediţie, note şi prefaţă de Leon Volovici şi Remus Zăstroiu, Editura Hasefer, Bucureşti, 1999, pp.151 – 154.

26. Idem, pp.96 – 98, 126 – 128, 172 – 175.

Voronca bovaricul

1. Mihail Sebastian – liarie Voronca: Plante şi animale, cronică publicată în Tiparniţa literară, februarie 1929, reprodusă în Eseuri, cronici, memorial, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, pp. 219 – 223.

2. În numărul din 14 ianuarie 1933, al României literare, în cronica pe care o consacră volumului Peter Schlemihl, Mihail Sebastian salută revenirea lui Voronca la poezia „cuminte”: „Din modernismul strident

Note nu i-au mai rămas decât anumite imagini stridente, din ce în ce mai rare”, cf. Sebastian – op. cit., pp. 233 – 234.

3. Şerban Cioculescu liarie Voronca, în Aspecte literare contemporane, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, pp. 244 – 247

4. Ştefan Roii – Şacalul acestui colibri, apărut în revista unu, nr. 40/1931 şi liarie Voronca, în unu, nr. 4/iulie 1928. Ambele articole se regăsesc în Ospăţul de aur ediţie îngrijită şi studiu introductiv şi note de Ion Pop, Editura Minerva, Bucureşti, 1986, pp. 236 – 239.

5. Saşa Pană – Născut în ’02… pp. 352 – 355.

6. E. Lovinescu – Memorii… pp. 226 – 230.

7. G. Călinescu – Istoria… pp.866 – 868.

8. E. Lovinescu – Istoria… pp. 681 – 682.

9. Nicolae Manolescu Metamorfozele poeziei moderne, EPL, Bucureşti, 1968, pp. 60 – 64.

10. Ovid S. Crohmălniceanu – Evreii în mişcarea de avangardă… pp.95 – 123.

11. Bazil Munteanu – Panorama… pp. 209 – 210.

12. Ion Pop-Avangarda… pp. 237 – 263.

13. Okakura Kakuzō – Cartea ceaiului, traducere de Emanoil Bucuţa, prefaţă de Modest Morariu, în Itinerarii spirituale, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983.

14. Eugen Ionescu – liarie Voronca – Zodiac în Război cu toată lumea – Publicistică românească, vol. L, ediţie îngrijită de Mariana Vartic şi Aurel Sasu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, pp. 146 – 148.

15.1. Negoiţescu – Istoria literaturii române… pp. 293 – 297.

16. liarie Voronca – între mine şi mine publicat în unu, nr. 19/noiembrie 1929 şi Copacul centaur în volumul Act de prezenţă 1932, reluate în A doua lumină, ediţie îngrijită, note şi comentarii de Ion Pop, Editura Minerva, Bucureşti, 1996, pp. 40 – 47; 84 – 89.

Revolte, şi consimţiri

Voiculescu exemplarul Anul revoluţionar 1956 şi ecourile sale româneşti

1. Oraşul şi cărţile – discuţie purtată de Konrád György cu membrii Grupului de studii culturale A treia Europă, revista A treia Europă.

5/2001

2. Vâadimir Tismăneanu – Mizeria utopiei – Criza ideologiei marxiste în Europa Răsăriteană, traducere de Laura Lipovan, Editura Polirom, Iaşi, 1997, pp. 125 – 126

3. Jean François Soulet – Istoria comparată a statelor comunistedin

1945 până în zilele noastre, Traducere de Silvia Albişteanu şi Ana Zbârcea, Editura Polirom, Iaşi, 1998, pp. 111 – 122.

4. Tibor Meray – Budapesta 1956 – Atunci şi după 44 de ani, traducere de Marilena Alexandrescu, Vlad Ranetescu, Tibori Szabó Zoltan, passim.

5. cf. Soulet-op. cit., p. 119

6. Despre poezia protestară din ţările Estului, ca şi despre ecoul la Paris a evenimentelor din toamna lui ’56, am aflat date extrem de preţioase din jurnalul Monicăi Lovinescu, publicat sub titlul la apa Vavilonului. Editura Humanitas, Bucureşti, 1999. Am preluat unele dintre poeme, în selecţia şi în traducerea românească a Domniei Sale.

7. Miklós Hadas, Viktor Karâdy – Fotbal şi identitate civică – G

analiză istorică a semnificaţiilor sociale în fotbalul maghiar, în Secolul 20, nr. 4 – 7/1998.

8. Hannaii Arendt – Originile totalitarismului, Traducere de Ion Dur şi Mircea Ivănescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, pp. 627 – 628, et passim.

9. Adam Michnik – Restauraţia de catifea, Prefaţă de Andrei Pleşu, ediţie îngrijită de Mircea Mihăieş, traducere de Daciana Branea, Dana Chetrinescu, Cristina Chevereşan, Dana Crăciun, Ioana Copil-Popovici, Editura Polirom, Iaşi, 2001, p.38.

10. cf. Meray-op. cât, p. î66.

Note

11. Monica Lovinescu – La apa Vavilonului… pp. 145 – 147, et passim

12. Virgil Ierunca – Dimpotrivă – Polemici, Editura Humanitas Bucureşti, 1994, pp. 297 – 310, passim.

13. Vâadimir Tismăneanu – Balul mascat – Un dialog cu Mircea Mihăieş, Editura Polirom, Iaşi, 1996, pp. 96 – 101.

14. Cioran – Istorie şi utopie, traducere de Emanoil Marcu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, pp.5 – 27.

15. Stelian Tănase – Anatomia mistificării – 1944 – 1989, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997, pp. 78 – 80.

16. N. Steinhardt – Jurnalul fericirii, Editura Dacia, Cluj, 1995, pp. 358 – 359.

17. Stelian Tănase – op. cit., pp. 60 – 61.

18. idem-ţi.235.

19. idem-pp. 339 – 340.

20. Mihai Beniuc – Sub patru dictaturi – Memorii (1940 – 1975). Editura Ion Cristoiu S.A., Bucureşti, 1999, p. 91.

21. Florentin Popescu – Detenţia şi sfârşitul lui Vasile Voiculescu.

Editura Vestala, Bucureşti, 2000.

22. cf. Florentin Popescu – op. cit., p. 30.

23. Vasile Voiculescu – Gânduri albe, Ediţie şi cronologie de Victor Crăciun şi Radu Voiculescu, cu un Cuvânt înainte de Şerban Cioculescu, p. 282.

24. cf. Florentin Popescu – op. cit., p. 22.

25. André Scrima – Timpul rugului aprins – Maestrul spiritual în tradiţia răsăriteană, ediţia a II-a, revăzută, prefaţă de Andrei Pleşu,

volum îngrijit de Anca Manolescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2000, pp. 159 – 160, et passim.

26. André Scrima – Cuvânt de adaos la un poem, în România literară, 27 nov-3 dec. 1996.

Revolte şi consimţiri

27. Yvonnei Rossignon îi face Monica Lovinescu un cald portret, în volumul Diagonale, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002, pp. 169 – 171

„Doi sunt oamenii pe care, privindu-i, am rămas neconsolată de incapacitatea mea de a crede şi de a avea o astfel de relaţie, privilegiată, cu Duhul Sfânt: ea şi N. Steinhardt. Foarte diferiţi unul de altul, necunoscându-se de altminteri, dar legaţi fără s-o ştie, de această familiaritate, aducătoare de lumină şi sens".

28. Dorit Blaga, Ion Baiu – Blaga supravegheat de securitate, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1999, pp.37 – 38, 75 – 76, 123.

29. cf. Mircea Zaciu – Jurnal 3, Editura Albatros, Bucureşti, 1996, p. 332.

30. cf. 7956 – Oaza de libertate, Revista A treia Europă, 5/2001.

31. Paul Goma – Scrisuri-1972 – 1998, Editura Nemira, Bucureşti, 1999, pp. 346 – 350.

32. Despre doleanţele exprimate de studenţii timişoreni vorbeşte dr. Octavian Vulpe, pe atunci student la Facultatea de Medicină: „La cantină era arhiplină sala. Eram vreo mie cinci sute. Şi au mai venit după aceea. Sala arhiplină şi balcoanele alea sus. Era plin, plin, plin. Erau adunaţi, dar nu începuseră. Ceea ce ţin minte c-a zis: «Ne-am adunat aici, puteţi să spuneţi ce vreţi, că nu vi se va întâmpla nimic. Păi, dacă putem să spunem orice, atunci să spunem!»...Şi atunci noi ne-am dat drumul. Unii, fii de ţărani, cu cotele, alţii, libertate, graniţe libere, studii în străinătate. Astea erau un pericol pentru ei. Şi atunci prezidiul s-a ridicat să plece. (...) Şi atunci am zis: «În numele Facultăţii de Medicină, suntem de acord cu toate punctele din memoriul colegilor noştri de la Mecanică, dar am o obiecţiune: să puneţi punctul numărul l din memoriu, plecarea ruşilor din ţară (s.n.). Bună idee – Stanca, Baghiu şi ceilalţi... Punctul: plecarea ruşilor din ţară! Şi atunci am jurat în numele Facultăţii de Medicină să fim alături de ei şi că vom lupta alături de ei până când vom rezolva toate doleanţele»".

Note

33. Interviu realizat de Mihaela Sitaru, la Târgu Jiu, 14 decembrie 2000 publicat în revistă A treia Europă, 5/2001.

34. Paul Goma – Culorile curcubeului <77 (Cutremurul oamenilor) Biblioteca Revistei Familia, Oradea, 1993, p. 127.

35. Paul Goma – Jurnal de noapte lungă, Editura Nemira Bucureşti 1997, p.23.

36. Fragmentele alese de noi fac parte din textul rostit de scriitor la Colocviul internaţional Budapesta 1956 – 1996, care a avut loc la Paris, la Palatul Luxembourg, între 28 – 29 octombrie 1996, reprodus în Scrisuri, pp. 346 – 350.

37. Gabriel Dimisianu – Din tinereţea lui Sorin Titel, în volumul Lumea criticului, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000, pp. 569 – 580.

38. Iosif Titel – Clipa i-a fostorea repede – Viaţa lui Sorin Titel, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1991, pp.95 – 96, et passim.

Gyr pateticul Poezia închisorii politice.

1. Adrian Marino – Politică şi cultură – Pentru o nouă cultură română, Editura Polirom, Iaşi, 1996, pp. 39 – 40

2. Ruxandra Cesereanu – Călătorie spre centrul infernului – Gulagul în conştiinţa românească, Editura Fundaţiei culturale române, Bucureşti, 1998, p. 10.

3. Paul Goma – Scrisuri (1972 – 1998), Editura Nemira, Bucureşti, 1999, p. 343.

4. Vladimir Bukovski – Şi se întoarce vântul, traducere din limba rusă şi note de Dumitru Bălan, Fundaţia Academia Civică, 2002, pp.26 – 27.

5. Paul Goma – Gherla, Editura Humanitas, Bucureşti, 1990, pp. 172 – 173.

Revolte şi consimţiri

6. Viorel Gheorghiţă – Et ego Sărata – Piteşti – Gherla – Aiud. Scurtă istorie a devenirii mele. Editura Marineasa, Timişoara, 1994, pp.214 – 215.

7. Ioan Ploscaru – Lanţuri şi teroare, Editura Signata, Timişoara, 1993, pp.152 – 153 şi 232 – 233.

8. Lena Constante – Evadarea tăcută – 3.000 de zile singură în închisorile din România, Editura Florile Dalbe, Bucureşti, 1995, pp. 53
54.

9. Nicolae Mărgineanu – Amfiteatre şi închisori, Editura Dacia,

Cluj, 1991, pp. 202, 207.

10. Liviu Crăciunaş – Urme pierdute, traducere de Sânziana Dragoş şi Gheorghe Dragoş, postfaţă de Dorana Coşoveanu, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2000, pp. 199 – 200.

11. George Tomaziu – Jurnalul unui figurant (1939 – 1964), traducere de Mariana şi Gabriel Mardare, Editura Univers, Bucureşti, 1995, pp. 242 – 244.

12. I.D. Sârbu – Traversarea cortinei, prefaţă de Virgil Nemoianu, ediţie îngrijită de Virgil Nemoianu şi Marius Ghica, Editura de Vest, Timişoara, 1994, p.443.

13. Teohar Mihadaş – Pe muntele Ebal, Editura Clusium, 1990, pp. 106 – 109.

14. Basil Munteanu – Panorama literaturii române, R.D. Sheldenent. Inc şi Editura Crater, traducere de Vlad Alexandrescu, Cleveland, 1996, pp. 136 – 141.

15. Nichifor Crainic – Puncte cardinale în haos, ediţie îngrijită şi note de Magda Ursache şi Petru Ursache, Editura Timpul, Iaşi, 1996, pp. 17 – 27; 127 – 139.

16. G. Czlinescu-Istoria… pp. 873 – 876.

17. Nichifor Crainic – Memorii II – Pribeag în ţara mea – Mărturii din închisoare – Răspuns la actul meu de acuzare. Ediţie îngrijită şi cuvânt înainte de Alexandru Condeescu, Muzeul Literaturii Române – Editura

Note

Orfeu, Bucureşti, pp. 162 – 165, 176 – 179, 182 – 185, passim. Volumul întâi al memoriilor lui Nichifor Crainic, intitulat Zile albe, zile negre, a apărut la Casa Editorială „Gândirea", Bucureşti, 1991, ediţie îngrijită de Medic Lemnaru. Am utilizat următoarele volume de poezie apărute după 1990: Nichifor Crainic – Poezii alese (1914 – 1944), Editura Roza Vânturilor, Bucureşti, 1990 şi Nichifor Crainic – Poezii, antologie postfaţată de Aureliu Goci, Editura 100 + 1 Gramar, Bucureşti, 1998.

18. Adrian Popescu – Lancea frântă – Lirica lui Radu Gyr, Editura Didactică şi Pedagocică, R.A. Bucureşti, 1995, pp.7., et passim

19. Radu Gyr – Calendarul meu – prietenii, momente şi atitudini literare. Ediţie îngrijită, cu o prezentare bibliografică şi indice de nume de Ioan Popişteanu, Editura Ex Ponto, Constanţa, 1996.

20. G. Călinescu – Istoria… p. 868.

21. Nicolae Manolescu – Metamorfozele… pp. 33 – 34.
22. E. Lovinescu – Istoria… pp. 432 – 433.
23. Ovid S. Crohmălniceanu – Literatura… Voi. II, pp. 165 – 168.
24. Perpessicius – Menţiuni critice III, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p.295.
25. apud Adrian Popescu – op. cit., p. 11.
26. Adrian Popescu – op. cit. pp.32 – 33.
27. Ultimul cuvânt al lui Radu Gyr, rostit în faţa Tribunalului Poporului, sâmbătă 2 iunie 1945, document prezentat de Nicolae Sârlan şi Ioan Cocuz, în Adevărul literar şi artistic, 6 martie, 1944, reprodus în Radu Gyr-Lirica orală, Editura Marineasa, Timişoara, 1994, p. 175.
28. Radu Gyr – Calendarul… p.29.
29. Eusebiu Cutean – în Echinox, nr. 1 – 2/1995.
30. Termenul îi aparţine lui Vlad Pavlovici, din eseul Imitatio Christi, Steaua, nr. 8 – 9/1993.
31. Pentru reproducerea versurilor am folosit volumele lui Radu Gyr: Sângele temniţei, Stigmate, Editura Vremea, Bucureşti, 1998, Poezia
Revolte şi consimţiri orală, volum îngrijit de Simona Popa, Editura Marineasa, Timişoara, 1994, Ultimele poeme, ediţie îngrijită şi postfaţată de Barbu Cioculescu, Editura Vremea, Bucureşti, 1994.
Blaga ultimul
1. Dorit Blaga, Ion Baiu – Blaga supravegheat de Securitate, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1999, pp. 195 – 198.
2. Lucian Blaga – Opere 2, Poezii postume, ediţie critică de George Gană, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, pp. V-VIL
3. Dorit Blaga, Ion Baiu – op. cit., pp. 221 – 225.
4. Vasile Băncilă – Zece ani de posteritate, în Steaua, nr. 3/1971.
5. Ovidiu Cotruş – Excurs în poezia blagiană, în volumul Meditaţii critice, ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Ştefan Aug. Doinaş, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, pp. 203 – 205.
6. Lucian Blaga – Elanul insulei, Editura Dacia, Cluj, 1977, p. 219.
7. Lucian Blaga – Opere 2… p. 299.
8. Lucian Blaga – Luntrea lui care n, roman, Editura Humanitas, Bucureşti, 1990, p. 9.
9. Lucian Blaga – Fiinţa istorică, ediţie îngrijită, note şi postfaţă de Tudor Cătineanu, Editura Dacia, Cluj, 1977, pp. 62 – 65 et passim.

10. Lucian Blaga – Luntrea… p.165.

11. Lucian Blaga, Domniţa Gherghinescu-Vanea Domniţa nebănuitelor trepte, Editura Muzeului Literaturii Române, Bucureşti, 1995, ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Simona Cioculescu, passim.

12. Lucian Blaga-Luntrea… pp. 22 – 23.

13. Valeriu Cristea – Metamorfoza lui Faust, în România literară din 15

mai, 1975.

Note

Tonegaru rebelul l Barbu Cioculescu – Constant Tonegaru – Şase decenii de la naşterea autorului Plantaţiilor, în Manuscriptum, 1/1979, an X.

2. cf. Barbu Cioculescu – Scurtă deschidere asupra vieţii şi operei lui Constant Tonegaru, prefaţă la volumul Steaua Veneril, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, p. XII.

3. Interviu cu Dimitrie Stelaru, realizat de Adrian Păunescu, publicat în volumul Sub semnul întrebării, ediţia a II-a, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979, pp. 532 – 533.

Monica Lovinescu – La apa Vavilonului, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999, pp. 58 – 59.

Barbu Cioculescu – Scurtă deschidere… p. X.

4.

5.6.

Teohar Mihadaş – Pe Muntele Ebal, Editura Clusium, Cluj, 1990, pp. 16 – 17, 65, 72, 77 – 78, 99 – 100, 107, et passim.

7. Barbu Cioculescu – Constant Tonegaru… în Manuscriptum, 1/1979.

8. Şerban Cioculescu – Aspecte literare contemporane, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, pp. 237 – 243.

9. Vladimir Streinu – Constant Tonegaru – Plantaţii, cronică apărută în revista Semnalul, nr. 3/14 august 1946, reprodusă în Pagini de critică literară, vol., I-II, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1968, vol. II, p.126 – 132.

10. Cornel Regman – Constant Tonegaru – Plantaţii, în Revista Cercului literar, nr. 6/1945, cronică reprodusă în volumul Cărţi, autori, tendinţe, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 302.

11. Al. Piru – Panorama deceniului literar românesc 1940 – 1950, Editura Pentru Literatură, Bucureşti. 1968, pp. 168 – 171.

12. Eugen Simion – Scriitori români de azi /, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978, pp. 101 – 109.

13. Ion Vartic – Un Peer Gynt al poeziei, în volumul Spectacol interior.

Editura Dacia, Cluj, 1977, pp. 100 – 105…

l

Revolte şi consimţiri

14. Ion Pop – Jocul poeziei, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985, pp. 202 – 212.

15. I. Negoiţescu – Tubularia: Constant Tonegaru, în Analize şi sinteze.

Editura Albatros, Bucureşti, 1976, pp. 288 – 291.

Stelarii himericul

1. Eugen Lovinescu – Planetă de poet nou, în Dimitrie Stelaru – Mare incognitum, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1967, pp. 345 – 352.

2. Mărturii despre episod în memoriile lui Vlad Muşatescu, publicate în serial în Suplimentul literar artistic al Scânteii tineretului, an III, nr. 1, 2, 3, 5, 7, 8/1983, precum şi în capitolul Addenda, cartea lui Emil Manu – Dimitrie Stelaru, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984, pp. 192 – 193.

3. Dimitrie Stelaru – Zeii prin şoareci. Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1968, pp. 54 – 55.

4. Eugen Lovinescu – idem, passim.

5. George Călinescu – Istoria literaturii române – compendiu, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1968, pp. 385 – 386.

6. Nicolae Manolescu – Metamorfozele poeziei, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1968, pp. 122.

7. Dimitrie Stelaru – Zeii prin şoareci… pp. 46 – 47.

8. Marian Popa – Dicţionar de literatură română contemporană.

Editura Albatros, Bucureşti, 1977, p. 527.

9. Lucian Raicu – Fragmente de timp, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984, pp. 18 – 19, et passim. În aceeaşi notă a evocării apare Stelaru şi în paginile pe care i le consacră Petre Stoica în Amintirile unui fost corector, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982.

10. Eugen Jebeleanu – Cuvân înainte la volumul Dimitrie Stelaru-Mare incognitum, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1967,

p. V.

Note

11. Ion Pop – Jocul poeziei, Editura Cartea Românească, Bucureşti 1985 p. 214, et passim.

12. Ovid S. Crohmălniceanu – Literatura română între cele două războaie mondiale, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, pp. 370 – 377, et passim.

13. Eugen Simion – Scriitori români, vol. I, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978, p. 93.

14. Despre, Jocur lui Stelaru şi înscrierea într-o linie baudlerean-laforgueană, continuată în primele decenii ale secolului de Apollinaire, Max Jacob, Cocteau, ier la noi de Adrian Maniu, Ion Vinea sau Ion Minulescu, vorbeşte cu pertinenţă Ion Pop în Jocul poeziei.

15. Al. Piru – Panorama deceniului literar românesc 1940 – 1950, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1968, pp. 133 – 138.

16. Radu Petrescu – Meteorologia lecturii, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1882, pp. 229 – 261.

17. Albert Béguin – Sufletul romantic şi visul. Eseu despre romantismul german şi poezia franceză, traducere de Dumitru Ţepeneag, postfaţă de Mircea Martin, Editura Univers, Bucureşti, 1998, cap. Editura Pentru Literatură, Bucureşti XVIII – Naşterea poeziei şi Sufletul şi visul.

Acterian, Arşavir – 232 Ăczel, Tamás – 221 Aderca, Felix – 79, 120 Ady, Endre138 Ahmatova, Anna – 32, 254 Afechem, Shalom – 160 Alexandrescu, Sorin – 14 Al-George, Sergiu – 232 Andrzejewski, Jerzy – 215, 227 Anski, Shimon – 158 Antonescu, Ion – 276 Apollinaire Guillaume – 65, 93, 181, 328 Aragon, Louis – 12, 15, 16, 19.

20, 21, 28, 32.

34, 112

Arendt, Hannah – 218, 222 Arghezi, Tudor – 76, 99, 119.

234, 254, 276.

Aron, Raymond – 224 Augustin sfântul – 300, 376

B

Bach, Johann Sebastian – 89 Bacovia, George – 115, 132, 145.

Bakunin, Mihail – 164 Ballard, Marcelle – 242 Balotă, Nicolae – 34 Baltazar, Camil – 169

Baranga, Aurel – 41, 94, 95, 96, 102, 104, 105, 111, 174

Barbu, Ion – 234

Bătăi lle, Georges – 13
Batzaria, Nicolae – 34, 251
Baudelaire, Charles – 80, 93, 115, 120, 378
Băncilă, Vasile – 300
Beauvoir, Simone de – 223
Beer, Jande-241
Béguin, Albert – 51, 226, 380.
Bellow, Saul – 11
Beniuc, Mihai – 226, 234
Bercovici, David – 99
Bergson, Henri – 122, 124
Berlin, Isaiah – 6
Biemel, Rainer – 224
Blaga, Lucian – 125, 241, 242, 263, 299 – 324
Blecher, M. – 88
Boisdeffre, Pierre de – 223
Bogza, Geo-19, 28, 30, 31, 33, 34, 37, 50 – 91, 93, 94, 96, 99, 100, 101, 103, 165, 166, 174, 201, 289
Bonciu, H. – 99
Borowicz, Tadeusz – 6
Borta, Emil-291, 357
Bradbury, Ray – 267
Brassens, Georges – 16
Brauner, Harry – 268, 269
Brauner, Victor – 25, 114, 175
Brătianu, Gheorghe – 34
Revolte şi consimţiri
Breton, Andre-7, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 112, 127, 165, 223, 385
Bruckner, Pascal – 47, 74, 103, 104
Bruegel, Pleter, 286
Brumam, Emil – 101, 149, 186
Bucur, Marin – 151
Bucuţa, Emanoil – 185
Bukowski, Vladimir – 254, 256, 291
Byron, Gordon – 368
Camus, Albert-223, 230 Caragiale, Ion Luca – 212, 378 Carol al II-lea, rege al României 79, 96, 234

Călinescu, G. – 53, 66, 94, 130, 146, 153, 155, 158, 168, 169, 264, 275, 276, 331, 365
Călinescu, Matei – 25, 93 Călugării, Ion-35, 149, 155.
164, 174
Celan, Paul – 93, 107, 113 Celline, Ferdinand – 123 Cendrars, Blaise-20, 181 Cesereanu, Ruxandra – 253 Chagall, Marc-131, 159, 161.
Challaye, Fe" licien – 13 Chamisso, Adalbert von – 203
Chihaia, Pavel – 328
Chirico, Giorgio de – 40
Churchill, Winston. – 256
Cioculescu, Barbu – 231, 325, 330, 353
Cioculescu, Şerban – 162, 235, 329, 333
Cioran, Emil – 114, 115, 116.
119, 125, 211, 228
Claudel, Paul – 120
Cocteau, Jean – 374
Codreanu, Zelea Corneliu – 276
Compagnon, Antoine – 9
Constante, Lena – 256, 257, 269
Constantinescu, Paul – 236
Coposu, Cornel – 257
Cosma, Mihail-130
Costin, Miron – 262
Cotruş, Ovidiu – 303
Coubertin, Pierre de – 217
Crainic, Nichifor – 34, 212.255, 261 – 275, 283
Crama, Mihail – 328
Crăciunaş, Silviu – 259
Cristea, Valeriu-316
Crohmăniceanu, Ovid S. – 100, 119, 131, 132, 155, 178, 277, 370
Cugler, Grigore – 34
Dabija, Gheorghe – 233, 236 Dalí, Salvador – 44 Dan, Monica – 328 Davidescu, Mihail-l 19 Dej, Gheorghe Gheorghiu – 44 Deneş, Ivan242 Dery, Tibor-211, 221, 222 Desnos, Robert – 20
Index de nume
Dessaignes, Ribemont Georges – 20
Dimisianu, Gabriel – 248 Dinescu, Mircea – 35, 243 Dostoiewski,

F.M. – 124, 126 Dumitrescu, Geo – 337, 348 Dumitriu, Anton – 236 Dumitriu, Petru – 33

Eftimiu, Victor – 234 Ehrenburg, Ilya – 209 Eliade, Mircea – 125, 260 Elitis, Odiseas – 205 Éluard, Paul – 20, 43 Eminescu, Minai – 308, 378 Emmanuel, Pierre – 223, 224 Enescu, Teodor – 232 Engels, Friedrich – 44 Ernst, Max – 59, 113

Farago, Elena – 275

Feher, Ferencz – 208

Feininger, Lionel – 341

Fejto, François-211

Ferre, Leo-16

Finkielkraut, Alain – 47, 74

Fitzpatrick, Sheila – 48

Foucault, Michel – 47

Fourier, Charles-9, 213

Fox, Brunea – 99, 164

Freud, Sigmund – 44, 45, 93, 122.

Fundoianu, B. – 114 – 160, 166, 167, 172, 173 Furet, François – 12, 15

Gafencu, Grigore – 225

Gafiţa, Mihai – 246

Gană, George – 300 m 305

Gaultier, Julesde-125

Georgescu, Cucoş Nicolae – 99

Georgescu, Teohari – 44

Gheorghiţă, Viorel – 257

Gherghinescu, Vania Domniţa – 315

Ghiuş, Benedict – 236, 238

Gide, André – 20, 22, 32, 120

Giono, Jean – 13

Goethe, Johann Wolfgang – 303, 316

Goga, Octavian – 312

Goldstein, Fredy – 94, 104, 105

Goma, Paul – 220, 244 – 247, 253, 255, 256

Goya, Francisco – 285

Grossu, Nicole Valéry – 259

Guglielmi, Angelo – 25

Gulian, Emil – 377

Gumiliov, Nikolai – 34, 254
Gyr, Radu-34, 131, 212, 254, 255, 256, 273, 275 – 298, 357
H
Hadis, Miklós – 216
Hay, Gyula-221
Hayek, Friedrich – 6
Heidegger, Martin – 122, 124, 126
Heim, Georg-131
Heliade Rădulescu, Ion – 25
Heller, Agnes – 208
Herold, Jacques-113
Hersch, Jeanne – 224
Revolte şi consimţiri
Herz, A. de. – 275 Homer – 280
Horváth-Paloczi, György – 220 Hruşciov, Nikita – 32, 209, 218.
Hubert, Mihail – 94 Husserl, Edmund – 122
l Iancu, Marcel – 23, 24
Ierunca, Virgil – 226, 240
Iliu, Victor – 22
Illyes, Gyula-221
Ionescu, Eugen – 5, 189
Ionescu, Nae – 125
Iorga, Nicolae – 95, 97, 99, 101.
Istrati, Panait – 12, 368 Ivaşcu, George – 299
Jammes, Francis – 120, 131, 136 Jebeleanu, Eugen – 226, 367 Jiménez, Juan Ramón – 223 Joja, Constantin – 236, 238 Juin, Hubert – 226
K
Kakuzō, Okakura – 185 Karâdy, Viktor-216 Kassak, Lajos-221 Kierkegaard, SOren-122, 124, 126 Koestler, Arthur-279, 343 Kołakowski, Leszek – 210 Konrád, György – 207 Kowalski, Piotr – 113 Kuczka, Pe „ter221
Labiş, Nicolae – 242 – 244 Larbaud, Valery-181 Lautréamont, Issidore Ducasse – 40, 122
Lăzărescu, Sandu – 234 Lenin, V.I. – 22 London, Arthur – 343 Lovinescu, Eugen – 101, 116.
118, 120, 121, 128, 129, 130, 135, 155, 166, 167, 168, 169, 171, 276, 329, 362, 363, 364

Lovinescu, Monica – 16, 214, 227, 329
Luca, Gherasim – 8, 38, 40, 46, 48, 49, 62, 94, 95, 99, 100, 102, 104, 105, 106, 108, 109, 112, 113
Luca, Vasile – 44 Luxemburg, Roza – 164
M
Macedonski, Al. – 119, 375
Mallarmé, Stephanne – 120, 121, 129, 370, 378
Malraux, André – 22, 32, 33, 96
Mandelştam, Nadejda – 16
Mandelştam, Osip – 254
Maniu, Adrian – 169
Maniu, Iuliu 252
Manolescu, Nicolae – 132, 133, 153, 174, 276, 365, 367
Marcuse, Herbert – 45
Marino, Adrian – 7, 10, 252
Marinetti, F.A. – 182
Martin, Mircea – 132, 136
Marx, Karl – 22
Mauriac, François – 223
Maurras, Charles – 120
Măcelariu, Horia – 268
Mărgineanu, Nicolae – 258
Meray, Tibor – 210, 214, 220.
Mezincescu, Simina – 232
Micheli, Mario de-385
Michnik, Adam – 209, 219, 222
Mihadaş, Teohar-261, 331
Miłosz, Czesław-213
Mincu, Marin – 75
Minszenthy, cardinal al Ungariei – 222
Minulescu, Ion – 119, 128
Mircea, Ion 184
Mironescu, Alexandru Codin – 233, 236, 238
Mitucă, Ion – 233
Mizis, Mielu – 104
Molnár Milos120
Munteanu, Bazil – 179, 261, 274
Mussolini, Benito – 262

Muţiu, Caius – 244
N
Nagy, Imre – 226, 232 Nagy, Lajos – 234 Naum, Gellu-38, 39, 41 Negoiţescu, I. – 122, 129, 190.
220, 334, 348, 360
Index de nume
Nerval, Gerard de – 349, 380 Nicolae I, ţar al Rusiei-211 Nietzsche, Friedrich – 122, 124.
126, 131 Noica, Constantin – 34, 228, 231.
232, 234 Nothombe, Pierre – 223
O
Orwell, George – 33, 47 P
Pauker, Ana – 44 Paleologu, Al. – 34, 230, 232 Pals, Sesto-41, 94, 100, 104.
106, 113 Pană, Saşa-23, 35 – 37, 38, 53.
94, 96, 97, 98, 99.
100, 104, 118, 164 Pană, Vladimir – 36, 385 Pasternak, Boris – 234 Păun, Pau1 – 9, 38, 41, 62, 94, 95.
103, 104, 106, 113 Perahim, S. – 62, 94, 95, 103.
104, 105
Perpessicius, Panaitescu Dumitru – 277
Petică, Ştefan – 119 Petőfi, Sandor-211, 247 Petrescu, Camil – 234 Petrescu, Radu – 378 Petrov, Alexandr – 70 Petrovici, Ion – 252 Pillat, Dinu – 34, 231, 232, 234 Pillat, Ion130, 131, 276 Pini, Al. – 66, 335, 377 Ploscaru, Ion – 257, 259
Revolte şi consimţiri
Poe, Edgar Allan – 346, 370, 377.
Poggioli, Renato – 10 Pop, Ion-69, 94, 131, 181, 336.
Popescu, Adrian – 192, 275, 278 Popovici, Mihai – 99, 100 Popper, Karl R. – 6
Râjk, László-212 Raymond, Marcel – 13, 15, 43, 50, 93, 208
Regman, Cornel – 334 Rimbaud, Arthur – 10, 58, 115.
122, 123, 126, 131, 364, 381 Robespierre – 117 Roii, Ştefan (Gheorghe Dinu) – 12, 19, 20, 22, 22, 28, 32, 65, 96, 99, 163 Rossignon, Ivonne – 240 Rougemont, Denis de – 223, 317 Roy, Claude – 223, 224
Şade, D.A.F. marchiz de – 44 Sadoul, Georges-21 Sadoveanu, Ion Marin – 235 Sadoveanu, Mihail – 234, 331 Sadova, Marieta – 232 Saint Simon – 9 Saint-Exupéry, Antoine – 352 Sandburg, Cari – 182 Sartre,

Jean Paul – 223, 224 Sârbu, Ion Dezideriu – 34, 260 Săulescu, Mihail – 119 Scrima, André – 236, 237, 238
Sebastian Mihail – 80, 125, 162
Seforim, Mendele Moser – 160
Seifert, Jarosław – 234
Sernet, Claude – 165
Serge, Victor – 12
Scarlat, Mircea-132
Simion, Eugen – 22, 335, 371
Singer, Bashevitz Isaac – 158
Sinkovitz, Imre – 211
Slătineanu, Barbu – 232, 233
Soljeniţîn, Alexandr – 16, 256
Soutine, Chaïm – 131
Stalin, Iosif Vissarionovici – 25, 32, 208, 209, 218, 220, 332
Stanca, Radu – 348
Stancu, Zaharia – 226, 242
Stănescu, Nichita – 89, 180, 366, 372
Stăniloae, Dumitru – 238
Steinhardt, N. – 229, 232, 256, 293
Stelaru, Dimitrie – 325; 326, 328.
329, 333, 344.
345, 346, 362 – 383
Sterian, Paul – 182
Stoica, Petre-185
Streinu, Vladimir – 34, 232, 330, 333, 351
Suciu, Ionel – 252
Supervielle, Jules – 223
Suvarin, Boris-12
Szepessy, Gyorgy-215
Şestov, Lev-115, 117, 122, 125, 126
Index de nume
Tanguy, Yves – 40 Târâos, Tibor-221 Teodoreanu, Al. O. (Păstorel) – 34, 212, 232
Teodorescu, Virgil – 38, 41 Teutsch, Mattis – 94 Tismăneanu, Vladimir – 217, 227 Titel, Iosif-249 Titel, Sorin – 248 – 250 Toma, A. – 269 Tomaziu, George – 260 Tonegaru, Constant. – 34.
325 – 361

Topârceanu, George – 156 Trakl, Georg – 131 Triolet, Elsa-16 Trost, D. – 8, 38, 41, 48, 112 Troţki, Leon – 12 Tudor, Sandu-233, 236 Tudoran, Dorin – 220 Tzara, Tristan – 8, 12, 20, 24.

100, 111, 112, 130

U

Urmuz – 29

Vartic, îon-335 Vercors – 223, 230 Verlaine, Paul – 378 Vianu, Tudor-235, 249 Villon, François – 364, 373 Vinea, Ion – 9, 23, 24, 25, 26.

130 Vîşinski, Andrei Ianuarevici – 233 Voiculescu, Vasile. – 34, 233.

234 – 241, 251, 293 Voinescu, Alice – 228, 229 Voronca, Ilarie – 23, 24, 25, 26, 27, 28, 60, 64, 66, 99, 112, 118, 119, 130, 131, 161 – 206, 174 Voronca, Colomba – 23 Voznesenski, Andrei – 18 Vulcănescu, Mircea – 252

W

Wajda, Andrzej – 215 Wazyk, Adam-213, 214 Werfel, Franz – 131 Wilde, Oscar-93, 373 Whitman – 52, 88

H3

CUPRINS

Sfidările, revoltele şi consimţirile avangardei…5

Geo Bogza sentimentalul…50

Invective şi scatofonii sau poezia ca provocare…92

Fundoianu contemplativul…114

Voronca bovaricul…161

Voiculescu exemplarul. Anul revoluţionar 1956 şi ecourile sale româneşti…207

Gyr pateticul Poezia închisorii politice…251

Blaga ultimul…299

Tonegaru rebelul…325

Stelarul himericul…362

Note…385

Index de nume…407

Calea Dorobanţilor nr. 3 el. IV, 3400 Cluj-Napoca, România tel. /fax 402 64 452178, e-mail: editura daciahotmail.com l DACIA /www.editura Dacia.ro înscrie-te în CLUBUL CĂRŢII DACIA!

Poţi beneficia de o mulţime de avantaje

— 25 % reducere din preţul de vânzare al cărţii

— Preluarea rapidă a comenzii şi onorarea promptă ramburs
— Scutire de taxe poştale
— Acces gratuit la catalogul periodic al noilor apariţii
— Oferte promoţionale constând în reduceri de preţ de până la 50%, premii şi cadouri
— Legitimaţie de membru al Clubului Cărţii Dacia care îţi asigură alte facilităţi

Nu trebuie decât

— Să completezi talonul cu numărul de exemplare din titlul dorit şi să-l expediezi pe adresa editurii
— Să comanzi lunar cel puţin două titluri sau cărţi în valoare de minimum 100.000 de lei

Preţurile se modifică în funcţie de rata inflaţiei.

Cadrele didactice beneficiază de avantaje suplimentare.

Orice sugestii referitoare la oferta noastră de carte sunt binevenite.

TALON

Nume Prenume

Str. El.

— Se.

— El.

Nr.

— Ap.

Sector

cod;

Vârsta

Locul de muncă Data

— Localitate Judeţ

Profesia

Semnătura

Aşteptam comenzile dumneavoastră!

În colecţia DISCOBOLUL au apărut:

Nr. crt.	Autorul şi titlul	Nr. de pagini	Preţ (lei)	Nr. de exemplare comandate

1.	Sanda Cordoş în lumea nouă	192	87.200	
2.	Nicolae Balotă Literatura germană de la Sturm und drang până în zilele noastre	456	381.500	
3.	Sorin Crişan Jocul nebunilor	142	109.000	
4.	Roşa del Conte Eminescu sau despre Absolut	476	288.850	
5.	Ion Istrate Structuri şi forme literare	256	163.500	
6.	Iustin Ceuca Evoluţia formelor dramatice	488	212.550	
7.	Constantin Cubleşan (coord.) Dicţionarul personajelor din teatrul lui I.L. Caragiale	320	130.800	
8.	Maria Vodă Căpuşan Caragiale?	208	141.700	
9.	Mircea A. Diaconu Ion Creangă. Nonconformism şi gratuitate	208	119.900	
10.	Mircea Tomuş Teatrul lui Caragiale dincolo de mimesis	100	218.000	
11.	V. Fanache Caragiale	316	141.700	
12.	Ioana Bot „Mihai Eminescu, poet naţional român „istoria şi anatomia unui mit	324	141.700	

	cultural			
13.	Iordan Chimet Momentul adevărului	476	16.350	
14.	Valentin Chifor Felix Aderca	224	10.900	
15.	Ion Pop Pagini transparente	264	10.900	
16.	Mihai Dragolea Arhiva de goluri şiplinuri	168	21.800	
17.	Marius Jucan Fascinaţia ficţiunii	192	27.250	
18.	Ion Vlad în labirintul lecturii	342	59.950	
19.	Ştefan Borbély Visul lupului fa stepă	252	32.700	
20.	Dan C. Mihăilescu Stângăcii de dreapta	184	27.250	
21.	Marian Papahagi Eros şi utopie	180	38.150	
22.	Dan Ciachir Luciditate şi nostalgie	148	32.700	
23.	D. Dumitraşcu Fascinaţia artei	112	21.800	

Calea Dorobanţilor nr. 3 el. IV, 3400 Cluj-Napoca, România tel. /fax 402 64 452178, e-mail: editura daciahotmail.com k DACIA /www.editura Dacia.ro înscrie-te în CLUBUL CĂRŢII DACIA!

Poţi beneficia de o mulţime de avantaje

— 25 % reducere din preţul de vânzare al cărţii

— Preluarea rapidă a comenzii şi onorarea promptă ramburs

— Scutire de taxe poştale

— Acces gratuit la catalogul periodic al noilor apariţii

— Oferte promoţionale constând în reduceri de preţ de până la 50%, premii şi cadouri

— Legitimaţie de membru al Clubului Cărţii Dacia care îţi asigură alte facilităţi

Nu trebuie decât

— Să completezi talonul cu numărul de exemplare din titlul dorit şi să-l expediezi pe adresa editurii

— Să comanzi lunar cel puţin două titluri sau cărţi în valoare de minimum 100.000 de lei

Preţurile se modifică în funcţie de rata inflaţiei.

Cadrele didactice beneficiază de avantaje suplimentare.

Orice sugestii referitoare la oferta noastră de carte sunt binevenite.

TALON

Nume _____ Prenume _____

Str. _____ Nr. _____

BL _____ Se. _____ El. _____ Ap. _____

Sector _____ Localitate _____

Cod _____ Tudet _____

Vârsta

Profesia

Locul de muncă Semnătura.

Data

Aşteptăm comenzile dumneavoastră!

24.	Dumitru Chioaru Poetica temporalităţii	224	54.500	
25.	Mircea Benţea Radu Petrescu. Farmecul discret al autoreflexivităţii	272	43.600	
26.	N. Steinhardt Ispita lecturii	208	65.400	
27.	N. Steinhardt Drumul către isihie, ed. a 11-a	168	76.300	
28.	N. Steinhardt Eu însumi şi alţi câţiva	350	92.650	
29	N. Steinhardt	28	98.	

.	Critică la persoana întâi	8	100	
30.	Nae Antonescu Reviste literare interbelice	296	109.000	
31.	Comei Munteanu Laurenţiu Fulga	128	76.300	
32.	Gheorghe Grigurcu în răspăr	240	65.400	
33.	Crenguţa Gânscă Vintilă Horia, al zecelea cerc	104	27.250	
34.	Nicolae Balotă Literatura franceză de la Villon la zilele noastre	432	163.500	
35.	Dan C. Mihăilescu Scriitorincul	184	76.300	
36.	Ion Pop \ Viaţă şi texte	336	98.100	
37.	Andreea Dec în Nostalgiile identităţii	152	59.950	
38.	Mircea Bertea Creangă înainte de Creangă	288	92.650	
39.	Dana Bucerzan Ion Vinea – O abordare semantică	280	76.300	
40.	Constantin Cubleşan Eminescu în oglinzile criticii	240	87.200	
41.	Virgil Podoabă între extreme. Eseu despre poezia lui Aurel Puntea	128	76.300	
42.	N. Steinhardt Monologul polifonic, ed. a II-a	376	141.700	
43	Radu G. Ţeposu	36	13	

.	Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă	0	0.800	
44.	Geo Vasile Poezia română între milenii	328	14 1.700	
45.	Mircea Muthu Balcanologie, vol. I	152	87.200	
46.	Corin Braga, Nichita Stănescu, Orizontul imaginar	480	22 8.900	
47.	Sorin Crişan Circul lumii la D.R. Popescu	136	92.650	
48	Ion Rotaru o istorie a literaturii române voi. VI	700	50 1.400	

Tiparul executat prin comanda nr. 646, 2004, la [: să = CARTPRINT Baia Mare, cod 430061 cartier Săsar, str. Victoriei nr. 146 tel/fax: 0262/218923

l...! ROMÂNIA

J